L'armatura come seconda pelle
del gentiluomo moderno
Amedeo Quondam
CAVALLO E CAVALIERE
DONZELLI EDITORE

SAGGI DONZELLI

Storia e scienze sociali

(ultimi volumi pubblicati)

Giacomo Becattini
I nipoti di Cattaneo.
Colloqui e schermaglie tra economisti italiani

Piero Bevilacqua
Venezia e le acque.
Una metafora planetaria

Norberto Bobbio
Destra e sinistra.
Ragioni e significati di una distinzione politica

Domenico Cersosimo - Carmine Donzelli
Mezzo giorno.
Realtà, rappresentazioni e tendenze
del cambiamento meridionale

La grande ricostruzione.
Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni '50
a cura di Paola Di Biagi

L'Europa dei Comuni.
Origini e sviluppo del movimento comunale europeo
dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra
a cura di Patrizia Dogliani e Oscar Gaspari

Patologie della politica.
Crisi e critica della democrazia tra Otto e Novecento
a cura di Maria Donzelli e Regina Pozzi

John Dewey
Scritti politici
a cura di Giovanna Cavallari

Lucien Febvre
Onore e patria

Lucien Febvre
Il Reno.
Storia, miti, realtà

Lucien Febvre
L'Europa.
Storia di una civiltà

(*segue*)

Amedeo Quondam

CAVALLO E CAVALIERE

L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno

DONZELLI EDITORE

Indice

Appendici

Premessa

Potrà sembrare stravagante che un italianista (cioè un addetto ai lavori sulla tradizione letteraria italiana) si sia tanto interessato a un'armatura prodotta ad Anversa per un re di Svezia e conservata a Dresda da dedicarle un libro. Non credo però di essermi troppo allontanato e distratto dal campo proprio (e conveniente: nel senso antico del termine, per obbligo di *decorum*) dei miei studi, come risulterà – mi auguro – chiaro dalle argomentazioni consegnate alle pagine di questo libro, che comunque sono ora affidate al giudizio del lettore: lo valuterà (è ovvio) per quello che vale, indipendentemente dalla corporazione di appartenenza del suo autore.

Vorrei però spendere qualche parola introduttiva per dare conciso ragguaglio sulle ragioni di questo libro: se è nato per caso, davvero per un imprevisto, ha cercato di trasformare la sùbita fascinazione subìta (mi sono innamorato di un'armatura: è stata, negli ultimi mesi, l'autoironica notizia comunicata agli amici ilari e perplessi) in curiosità di conoscenza.

Il mondo delle armature si è rivelato, infatti, non solo di per sé affascinante, ma soprattutto particolarmente prezioso per le mie ricerche sulla struttura e la storia del classicismo come tipologia culturale dell'Antico regime europeo: perché ne conferma e ulteriormente connota i due fattori costitutivi, dinamicamente genetici, su cui ragiono ampiamente nel corso di questo libro e in tante altre recenti pubblicazioni.

Ma per evocarli qui in rapida sintesi, ricordo (primo fattore) che il classicismo elabora e prospetta una complessiva forma del vivere (etica ed estetica) come *habitus* appropriato del moderno gentiluomo che nasce per metamorfosi del cavaliere guerriero attraverso un processo lungo e complesso. Da una forma preesistente, una nuova forma, appunto: straordinariamente stabile e omogenea nelle sue macroinva-

rianti strutturali, semplici e forti, attraverso la geografia e la storia dell'Europa di Antico regime, aldilà di ogni drammatica lacerazione; e non mancano certo in questo lungo periodo, d'ogni tipo: politiche, giurisdizionali, economiche, religiose. La storia delle armature concorre a riconoscere le dinamiche del processo di costituzione della modernità in quanto nuova forma del vivere del gentiluomo, nella sua generale economia del bello e del buono, nel suo sistema di valori e di modelli, come pure nelle sue quotidiane pratiche ordinarie di relazione secondo differenze e circostanze.

Il secondo fattore riguarda la parte italiana in questo processo europeo. Se il paradigma storiografico (ed etico-politico) che fonda, nel secondo Ottocento, l'identità nazionale del nuovo Stato unitario ha proclamato che con la discesa del re di Francia Carlo VIII nella penisola inizia la decadenza italiana, non solo come asservimento allo straniero dei suoi piccoli Stati regionali, ma anche, e soprattutto, come degrado culturale e morale, la storia delle armature conferma che questa *finis Italiae* non esiste, e che i conseguenti tre secoli senza storia sono solo una favola triste e paranoica. Ribadisce anzi che è la «migliore forma» elaborata dagli italiani, sconfitti e umiliati nella loro virtù militare e politica, a imporsi come l'esperienza dinamicamente produttiva della modernità europea, nei suoi modelli e nelle sue pratiche. Nella consapevolezza, poi, che il sistema della cultura sia una variabile del tutto autonoma rispetto a quello della politica, anzi non possa non esserlo: del resto, *Graecia capta*...

Detto questo, non credo necessario spiegare perché sia stato particolarmente intenso il mio personale impatto con le due recenti mostre di New York (1988) e di Ginevra (2003) dedicate ai capolavori delle armature italiane del Rinascimento: risulterà ampiamente dalle pagine del libro. Per conforto e per disagio: conforto, per l'assoluta evidenza del primato della «migliore forma» delle armature progettate e realizzate dagli armaioli italiani (anzi, milanesi: nella Milano spagnola, addirittura); disagio, per una lezione che ancora una volta viene da lontano, nell'inerziale disaffezione, più o meno, di tutti noi, studiosi e istituzioni.

Vorrei infine proporre una considerazione generale.

Nei mesi in cui ho lavorato a questo libro l'Europa ha stretto i tempi per la messa a punto della carta costituzionale del suo nuovo assetto unitario, con appassionate (anche se talvolta strumentali) discussioni su quali dovessero essere riconosciute e nominate come le «radici» europee. In questa prospettiva, che va ben oltre la definizione di un testo da assumere come costituzione d'Europa, il mio libro vorrebbe

portare un microscopico, ma non marginale, contributo: se non alla costruzione della nuova identità europea (sarebbe velleitario), almeno alla descrizione analitica di alcuni tratti della sua più remota genealogia. Senza illusioni: ma, se la nuova Europa nasce dalla consapevolezza del tragico fallimento delle identità nazionali, e se le tante altre «radici» comuni sono troppo generiche o troppo politicamente corrette, potrebbe risultare più congrua una genealogia della modernità che sappia fare i conti, senza furori giacobini e senza nostalgie neoconservatrici, con l'Antico regime e con il suo classicismo, almeno come civiltà del dialogo e della conversazione, come civiltà delle buone maniere. E non mi sembra poco.

In questa mia incursione nel territorio delle armature ho potuto approfittare della preziosa collaborazione di insigni studiosi, quali Silvio Leydi e Stuart W. Pyhrr (autori delle due mostre di New York e Ginevra: con José-A. Godoy), che ringrazio sentitamente per avermi messo a disposizione, con esemplare generosità, alcuni importanti materiali su Eliseus Libaerts. Il mio soggiorno a Dresda è stato tanto più produttivo grazie alla cortese collaborazione di Barbara Marx ed Esther Münzberg; Holger Schuckelt, direttore della Rüstkammer, ha favorito le mie ricerche. Eliana Formicola e Annalisa Bellofiore mi hanno fornito le indispensabili traduzioni dal tedesco, Tina Matarrese e Cristina Montagnani mi hanno aiutato per le notizie sulla tradizione erculea a Ferrara. Marcello Ciccuto mi ha dato consigli e materiali sull'elmo di Antonio Pollaiolo per Federico di Montefeltro. Italo Pantani ha collaborato nella risoluzione di alcuni problemi.

Sono grato a tutti, assumendomi ovviamente la responsabilità personale del profitto che ho tratto dalla loro generosa collaborazione.

Cavallo e cavaliere

I. L'armatura per cavallo e cavaliere di Eliseus Libaerts per Erik XIV di Svezia

Imponente, anche perché collocato nel fondo della sala, in posizione centrale, conquista lo sguardo del visitatore non appena entra. Lo attrae, irresistibile, a sé: per ragione di prospettiva, per fascinazione estetica.

È un gruppo equestre: il cavaliere e il suo cavallo. O meglio, è il loro simulacro, privato dei corpi: visibile, materiale, involucro che ne veste l'assenza. È un'armatura: come tante altre, diversa da tutte le altre, eccezionalmente unica.

Cavallo e cavaliere formano solidalmente un tutto: il guscio di metallo li ricopre, li avvolge, li fascia, li rende catafratti in modo completo e omogeneo, secondo una consuetudine (di tecnologie e di simboli) che viene da molto lontano. E come spesso, se non sempre, accade, l'armatura si distende ovunque, implacabilmente minuziosa nella sua funzione originaria di copertura passiva per la difesa personale: il cavaliere non ha più nulla di umano nel corpo, fino alle dita delle mani, fino ai piedi; del cavallo restano necessariamente libere le gambe e la coda.

Rivestimento e travestimento: ancora una volta, da tanti secoli, per il guerriero (il *miles*, il *bellator*) e il suo cavallo[1].

Questa macchina di guerra prorompe dalla teca di cristallo che oggi li accoglie e li protegge, nella sua orgogliosa diversità, che anche

[1] Per una introduzione alla storia delle armi e delle armature lungo il Medioevo, tra Occidente e Oriente, rinvio alla recente raccolta di studi ricchissima di illustrazioni Nicolle 2002; per le trasformazioni dal Medioevo all'età moderna in Europa resta essenziale il monumentale Laking 1920-22; cfr. Blair 1958 e i pratici Blair 1979, Blair - Boccia 1982. Per l'Italia è fondamentale, tra i tanti studi di Lionello G. Boccia, almeno Boccia - Coelho 1967; utile è anche il catalogo della mostra *Armi e Armati* 1988; e ancora Aroldi 1961. Di riferimento obbligato sono ora i cataloghi di due recenti, splendide, mostre: *Heroic Armor* 1998; *Parate trionfali* 2003.

un occhio profano subito coglie, ammirato, rispetto alle tante altre armature raccolte nella stessa sala, e che sinotticamente documentano una storia millenaria o quasi: quella del nobile cavaliere e della nobile cavalleria[2].

Questa armatura non è un'armatura.

È davvero tutta un'altra cosa, formidabile, ma non per produrre terrore sui campi di battaglia, bensì per esibire nel tempo e nel luogo propri della cerimonia il senso di una forma: in pompa magna, appunto, con tutti i segni opportuni e necessari perché l'identità del cavaliere che l'indossa sia clamorosamente esibita attraverso l'acciaio che ne nasconde il corpo naturale; in parata trionfale, rappresentando e comunicando il valore aggiunto che solo l'arte moderna sa dare, esaltandolo, all'antico valore simbolico del cavaliere in armi: la bellezza.

La dominante monocromia del metallo (il ferro e l'acciaio: dal grigio chiaro al bianco, sempre splendente)[3] delle tante altre armature che circondano questo gruppo di cavaliere e cavallo, contrasta immediatamente con il rutilante effetto cromatico dei suoi metalli, che sembrano (e sono) oro e argento, nonché delle sue bordature in velluto rosso e delle piume giallorosse dei suoi pennacchi. Ne esalta la diversità. La funzionale sobrietà delle grigie superfici lisce, a specchio, delle armature ordinarie, s'increspa in un esplodere di inutili (per la guerra) decori finemente incisi, cesellati e scolpiti a sbalzo, distribuiti sapientemente ovunque, fino a occupare ogni minimo spazio: a rivendicare il primato dell'arte e della sua autonomia estetica,

[2] Nella sterminata bibliografia su questo argomento di capitale rilievo, mi limito a rinviare a Cardini 1982, 1992 (con bibliografia ragionata sul tema, pp. 49-50), 1995, 1997; Flori 1998; Keen 1984; Werner 1998. Segnalo subito che nella lingua italiana c'è solo, e sempre, «cavalleria»/«cavaliere», mentre le altre lingue europee sono lessicalmente molto più ricche: «Pertanto, si deve distinguere accuratamente tra istituzioni cavalleresche da un lato, etica e mentalità cavalleresca dall'altro. Certe lingue occidentali hanno addirittura due termini distinti che qualificano i rispettivi àmbiti. Non a caso, proprio l'inglese usa *knighthood* per tutto quel che riguarda l'àmbito sociale, istituzionale e strutturale, e *chivalry* per ciò che attiene alla mentalità e all'etica. I francesi e i tedeschi distinguono tra cavalieri nel senso di persone o soldati che vanno a cavallo (*cavaliers, Reiter*) e cavalieri nel senso di insigniti della dignità cavalleresca (*chevaliers. Ritter*): lo stesso si fa in spagnolo, con i termini *jinete* e *caballero*. Meno sensibile a questi valori, l'italiano usa sempre il termine "cavaliere"» (Cardini 1992, pp. 23-4, 35). E ancora: il francese distingue tra *chevalerie* (antica) e *cavalerie* (moderna), e l'inglese tra *chivalry* (antica) e *cavalry* (moderna); in inglese altro è il *knight*, altro il *cavalryman* o *horseman*, «uomo a cavallo». Solo un ulteriore riscontro della rigidità della nostra lingua, oppure segno di qualcosa d'altro? Per la definizione culturale e linguistica del modello di cavaliere e gentiluomo nella cultura europea moderna, cfr. Domenichelli 2002, pp. 15-38.

[3] Rinvio a Cardini 1997: il titolo è citazione da *Sui campi di Marengo* di Giosuè Carducci.

che annette al dominio delle sue forme comunicative anche l'acciaio delle armature.

A colori e con figure: cavallo e cavaliere sono portatori di uno straordinario insieme organico di immagini, un vero e proprio programma iconografico esposto su di un supporto che può sembrare, ma non è, singolare. E non solo perché questa armatura fa gruppo con molte altre (non tantissime, però) omologhe per struttura e funzioni, anche se tra loro diverse per fattura e qualità, prodotte nel corso del Cinquecento, nella breve, intensa, durata di questa tipologia cerimoniale, che esplode con la rivoluzione militare nell'età di Carlo V e si esaurisce nei primi anni del Seicento, soppiantata da nuove forme di pubblica dignità.

Questa armatura è tutt'altro che singolare, soprattutto perché appartiene alla stessa cultura figurativa che nel corso del Cinquecento esplode ovunque, disseminando i suoi segni su ogni tipo di supporto (effimero o stabile) e in ogni occasione pubblica o privata, ricoprendo gli spazi domestici e quelli esterni: è la cultura rinascimentale dell'immagine, il suo visibile parlare (*ut pictura poesis...*)[4]. Rinascimentale perché progetta il restauro produttivo della *pristina forma*, cioè della forma degli Antichi: in primo luogo, come codice proprio del linguaggio naturale (proporzione, simmetria, armonia, misura, grazia eccetera: forma perfetta, appunto), e come sua distribuzione ordinata, e quindi come repertorio tematico del raffigurabile e del dicibile, compendiato nelle antiche favole di dèi e di eroi.

Si comprende subito, allora (anche da parte di un profano), come e quanto, nel contesto di questa nuova cultura dell'immagine e dello spettacolo, segnata geneticamente da una fortissima pregiudiziale estetica (loro nuovo valore aggiunto, che fa la differenza), il programma iconografico di questa armatura per cavallo e cavaliere sia importante, già nel suo impianto comunicativo, in senso propriamente retorico, in ciascuna immagine e nel programma complessivo: nell'*inventio* dei loro soggetti, nella *dispositio* di ogni segmento decorativo (nell'ordine, cioè, con cui sono disposti e anche messi in risalto da tondi e ovali incorniciati), per la fattura raffinatissima (l'*ornatus* degli Antichi, l'istanza estetica dei Moderni).

A chi le osserva, le due armature – del cavaliere e del cavallo – risultano in perfetta simbiosi (un composto), ed esprimono organicamente senso: chiedono di essere lette e comprese (per quanto non si possa non

[4] Per la tradizione delle scritture esposte rinvio a *Visibile parlare* 1997.

riconoscere che la competenza degli sguardi di allora era tanto più esperta e più sensibile della nostra), non solo ammirate. Sono infatti il supporto di una comunicazione visiva e funzionano come icone simboliche.

Armatura non più armatura, dunque, pezzo unico, non di serie: o meglio, meta-armatura (o meta-fratto, rielaborando l'etimologia greca), travestimento più che rivestimento.

Sto parlando del *Prunkharnisch für Mann und Ross* («armatura da parata per cavallo e cavaliere»), o «armatura di Ercole» o «armatura d'oro», conservata a Dresda, nella Rüstkammer dello Zwingerhof (fig. 1c). Questo manufatto che non ha riscontro con i tanti altri magnifici analoghi prodotti contemporanei, perché – come ho detto – è assolutamente unico per qualità artistica[5], è il capolavoro di Eliseus Libaerts, forgiato tra il 1562 e il 1564 nella ricchissima e frenetica Anversa, su commissione di Erik XIV, da poco re di Svezia (era succeduto nel 1560 al padre, il grande Gustaf I Wasa).

L'eccezionalità di questa armatura è marcata anche dalle singolari vicende che ne accompagnano l'esecuzione. Cominciando dalle intenzioni del committente, che – narrano le storie – pensava di procurarsi così la carta vincente della vagheggiata sua idea di proporsi in matrimonio a Elisabetta.

L'eccezionalità riguarda poi, e soprattutto, il destino di questa armatura (non giunse mai in Svezia e non fu mai indossata né dal committente né da altri) e del suo geniale quanto sfortunato autore, che non riuscì più a liberarsene: dopo tante peripezie e replicati viaggi attraverso mari in tempesta di guerre continue, l'armatura finì in Danimarca, dove nel 1606 fu acquistata, per un'ingente somma, da Christian II di Sassonia che la portò a Dresda. E qui è rimasta fino a oggi[6].

Armatura per un sovrano di una nuova potenza che si affaccia sulla scena europea. Progettata per integrarsi, in matrimoniale connubio, con l'ordine simbolico di un'altra maestà: Ercole e Astrea; Erik ed Elisabetta[7].

Confesso che fino a quella fredda mattina d'autunno, quando entrai per la prima volta, piuttosto perplesso, nella Rüstkammer di Dresda, ero stato ben poco attratto da manufatti di questo tipo: per la loro serialità ripetitiva, ribadita nelle loro esposizioni museali; per l'evidenza della loro funzione pratica di ordinari oggetti di guerra,

[5] È questo il parere di un esperto come Schöbel 1975, pp. 16-7: «unique in artistic quality».

[6] Cfr. Bäumel 1995, pp. 64-7; e soprattutto i fondamentali Schöbel 1966 e 1975.

[7] Per il mito di Astrea e l'iconografia elisabettiana, è d'obbligo il rinvio a Yates 1975.

comunque strumenti materiali di offesa e di difesa. Sarà forse perché in quei giorni a Dresda si stava ragionando di metamorfosi (nella storia della cultura letteraria italiana), ma questa volta la mia reazione fu molto diversa.

Per quanto del tutto profano e incompetente di armi e armature antiche, mi sono immediatamente reso conto dell'eccezionale qualità estetica di questo straordinario oggetto di lusso (costosissimo, pertanto). Bastava del resto guardarsi attorno: sorvolando sulle tante altre armature ordinarie (grigie e lisce, glabre: strumenti per la guerra), ma riservando un colpo d'occhio, almeno, alle altre armature cerimoniali, da rappresentanza e da parata, da torneo e da giostra (con cavallo e senza cavallo) raccolte nella Rüstkammer, forgiate sempre nel corso del Cinquecento e ancora in seguito. Insomma, proprio rispetto a questa sua tipologia di pertinenza risalta l'assoluta eccezionalità del manufatto di Eliseus Libaerts, già nella grande sala della Rüstkammer, affollata di pezzi di grande pregio.

Il cavaliere di Dresda e il suo cavallo non sono più una macchina di guerra. Sono una poderosa macchina rappresentativa, una scrittura esposta, un multiplo figurativo che intende comunicare senso a chi ne osserva lo splendore.

La guaina continua dell'armatura, da sempre una vera e propria seconda pelle artificiale (catafratto, in greco antico, è propriamente ciò che sta sopra, ricopre e fascia: per difesa), si trasforma dalla sua originaria funzione e foggia di copertura difensiva e distintiva (pur sempre è indossata da cavalieri di altissimo rango e dignità). Diventa una seconda pelle diversa, speciale, anzi unica. La sua superficie artificiale assume una nuova funzione, comunicativa e connotativa, cioè estetica: si fa bella, anzi bellissima. Si ricopre di immagini e decori: non più la seconda pelle dell'artificio, ma la seconda pelle dell'arte, che nel sistema culturale del classicismo umanistico e rinascimentale governa l'intera economia del bello e del buono, in quanto generale forma del vivere. Questa seconda pelle estetica esibisce e certifica la conquista stabile di una seconda natura: identità e *habitus* del solo che abbia titolo ad assumerla, in modo assolutamente esclusivo.

L'armatura di Dresda coinvolge subito le tipologie culturali profonde dell'Antico regime e dei loro protagonisti: il nobile cavaliere che si è fatto gentiluomo e l'artista che ha conquistato autonomia e prestigio, e ne sollecita e soddisfa le nuove esigenze di oggetti con forte valore estetico, oltre che di lusso. Ma più ancora coinvolge le dina-

miche costitutive della moderna forma del vivere, aristocratica e classicistica, in alcune delle sue macroinvarianti strutturali, e soprattutto in quella che è decisiva: la seconda natura del gentiluomo, il suo nuovo, esclusivo, attributo di conformità e similarità[8].

Le ragioni del mio interesse verso questo oggetto sono tutte qui, e dovranno essere sviluppate, ma solo dopo avere dato una descrizione particolareggiata dell'armatura di Eliseus Libaerts per il Erik XIV re di Svezia. Mi limito, intanto, a ribadirne il dato immediatamente emergente, quello che in modo diretto colpisce l'osservatore di oggi, ignaro di cavalieri e gentiluomini, di Antico regime e classicismo, perché è il dato decisivo nella strategia comunicativa del progetto originario: l'armatura è fabbricata perché sia bella; anzi, perché sia la più bella di tutte. Ma la sua qualità artistica è finalizzata, secondo quanto predica uno degli assiomi primari della cultura rinascimentale (che viene, ovviamente, dal mondo classico: *utile dulci*): la sua superficie è uno straordinario manifesto comunicativo, che racconta ed esalta gli attributi e i connotati identitari dell'unica persona che ha titolo e diritto a indossarla. È l'armatura del cavaliere sovrano e del suo cavallo, la seconda pelle della dignità che è propria di entrambi, perché in questa cultura, la dignità del cavaliere sovrano si estende, transitivamente, anche al suo cavallo: nelle opportune occasioni cerimoniali ne predica le prerogative di sempre, quelle che ne legittimano l'autorità e la stessa sovranità, utilizzando però i nuovi strumenti della comunicazione estetica e culturale, con i loro propri codici formali.

Questi codici, nel classicismo umanistico e rinascimentale, prima, e attraverso la lunga durata dell'Antico regime, poi, definiscono e regolano il rapporto tra natura e arte sulla base della nuova discriminante, primaria e costitutiva, della bellezza e della perfezione: il buon principe, la sua perfezione, la sua seconda pelle della seconda natura, prodotto di un'arte che deve sembrare natura, nascondendo la fatica del suo stesso farsi. *Kalokagathía*, insomma: convergenza biunivoca tra bello e buono, tra etica ed estetica.

Su questa seconda natura che la formazione classicistica attribuisce al gentiluomo moderno come *habitus* ordinario distintivo della sua nuova dignità culturale, dovrò – come ho detto – necessariamente tornare[9]. Mi sembra però necessaria ancora una considerazione preliminare all'analisi dell'armatura.

[8] Rinvio al fondamentale Domenichelli 2002, e ad alcuni miei saggi dedicati alla cultura del moderno gentiluomo classicista indicati in bibliografia. Su questi problemi tornerò più avanti, nel cap. II.

[9] Rinvio in particolare al cap. II.

Se per le sue caratteristiche (tutte iconografiche: cioè, artistiche) questa seconda pelle non riguarda, né può riguardare, la natura, né serve soltanto a proteggere (come in ogni catafratto antico e medievale) il corpo esposto alle insidie delle armi da offesa, vecchie e nuove, ma si trasforma organicamente in una seconda natura connotata in termini esclusivamente estetici e culturali (iconici, narrativi e simbolici), riguarda allora il secondo corpo del principe sovrano, in quanto primo (*princeps*) tra tutti i cavalieri diventati gentiluomini. Solo che, rispetto a tradizioni della sovranità che vengono da molto lontano, questo secondo corpo si definisce e comunica, ora, mediante un codice di gesti e di comportamenti del tutto nuovo: è il codice dell'arte e della cultura, della grazia mondana e della civile conversazione, nella sua doppia, biunivoca, economia di virtù e bellezza. Questo secondo corpo acquista e diffonde un nuovo valore simbolico: attraverso la seconda pelle della sua seconda natura rinasce, infatti, il corpo degli Antichi, la loro *pristina forma*, bella e buona. In termini esemplari per tutti i cavalieri antichi che vogliano farsi gentiluomini moderni: mutando pelle, natura, forma.

Aldilà delle pur vistose metamorfosi, niente di strutturalmente nuovo, sembrerebbe, nei riti e nei miti della sovranità (e della nobiltà) in Europa, almeno dopo Kantorowicz e quanto ne è seguito negli studi storici e antropologici[10]. Niente di nuovo, sembrerebbe, nei riti e nei miti delle pratiche del cerimoniale e della festa, del trionfo e del torneo, della processione e della parata: se su questi temi tornerò poi cercando di dare qualche ragguaglio più circostanziato, vorrei subito dire, però, che nella lunghissima durata di tutte queste funzioni, primarie nell'ordine delle società tradizionali, quello che conta non è mai la funzione (più o meno una invariante), bensì sempre e soltanto il linguaggio e gli strumenti del suo comunicare, cioè le forme specifiche del suo discorso, variabile nella diacronia e diatopia delle culture. E non solo perché siamo tutti saussuriani, in grado di distinguere *langue* e *parole*, ma perché se ogni festa è sempre la Festa e se ogni armatura è sempre l'Armatura, Erik XIV ed Eliseus Libaerts comunicano, con lo specifico manufatto ora a Dresda, qualcosa di assolutamente unico e al tempo stesso del tutto comune (fatto, cioè, di luoghi comuni), ordinario e straordinario: sovrappongono sull'antica economia comunicativa e simbolica dell'armatura un repertorio di segni finalizzati a elaborare ed esibire, tramite il recupero pieno della *pristina forma*, il significato che li

[10] Rinvio a Kantorowicz 1957; Paravicini Bagliani 1994; Ricci 1998; *Iconography* 1998.

trasforma in equivalente generale della sovranità invitta e invincibile, eroica e inesorabile, cioè nel linguaggio del moderno gentiluomo, universale e senza frontiere.

Da secoli il cavaliere autocertifica la propria dignità e il proprio rango indossando un'armatura e salendo a cavallo: a metà Cinquecento, già in questo solo manufatto di Dresda, risulta evidentissima quanto profonda sia stata la mutazione, se l'armatura di sempre è diventata una superficie da rendere bella, solo perché la modernità richiede l'omologazione di ogni oggetto quotidiano, di ogni segmento dell'esperienza ordinaria, a una più generale, pervasiva, pregiudiziale estetica. L'armatura è diventato un ritratto di pittura: iconico e simbolico; partecipa al processo di estetizzazione generalizzata degli oggetti ordinari, che connota la storia della cultura aristocratica europea in Antico regime[11].

Perché il cavaliere si è trasformato nel gentiluomo[12].

Erik XIV ed Eliseus Libaerts sono consapevoli della scelta che perseguono, foss'anche solo perché così fan tutti, perché è la nuova moda, il *modus hodiernus* che conferisce modernità. La tradizione araldica, a esempio, tanto per evocare uno dei codici archetipici del cavaliere, ha funzionato per secoli con assoluta efficienza e validità, in tutta Europa, in quanto codice famigliare alle sue stirpi guerriere e ai loro clan, e ha sempre comunicato l'identità e l'appartenenza di chi ne esibiva il segno grafico in battaglia o in torneo[13], ma Erik ed Eliseus non esitano a cambiare in tronco il codice comunicativo dell'identità e dell'appartenenza, per assumere anche loro, tra Anversa e Stoccolma, il repertorio delle favole antiche e i *patterns* decorativi più aggiornati (persino le grottesche)[14], con tutto ciò che comporta in termini strutturalmente culturali: quel repertorio (e quella nuova cultura), insomma, che da qualche tempo domina nell'Europa mediterranea, e che ha prodotto la straordinaria metamorfosi del cavaliere guerriero in moderno gentiluomo. Una mutazione esemplare: dai segni naturali dell'araldica, legati ai vincoli di sangue e al territorio, ai segni culturali delle favole antiche e di infiniti altri stilemi.

[11] Per questi problemi rinvio a Fantoni 2002, che li discute con ampia cognizione metodologica applicata al caso italiano.

[12] Per questa fondamentale mutazione nel sistema culturale europeo, e alla sua lunga e contraddittoria storia ben oltre la fine dell'Antico regime, cfr. Domenichelli 2002. Ma cfr., più avanti, il cap. II.

[13] Sui temi dell'araldica tra Medioevo e prima età moderna, rinvio a Zug Tucci 1978; Pastoureau 1982, 1989 e 1997.

[14] Rinvio a Morel 1997.

Un'ultima considerazione preliminare. Che nell'armatura di Dresda il principe sovrano sia prospettato come equivalente di Ercole, può sembrare (ed è) l'applicazione di un luogo comune, di un paradigma consolidato, come più avanti cercherò di documentare: per comprenderne l'economia di senso è però indispensabile tenere conto che nel sistema culturale classicistico (e prima ancora nel mondo antico) il luogo comune non ha nulla a che vedere con il nostro significato corrente, del tutto negativo, perché è uno degli strumenti di base dell'argomentazione, e quindi di per sé assolve una funzione positiva, garantendo la praticabilità e validità dello scambio comunicativo e la stessa condivisione dei valori semantici.

Se dunque il re di Svezia decide, negli anni sessanta del Cinquecento, di adottare questo codice referenziale non è solo un ulteriore riscontro che le Muse, restituite alla loro *pristina forma*, sono ormai migrate al Nord. Indossando le favole antiche (Ercole e non solo Ercole), Erik XIV dichiara una più generale opzione culturale, che va ben oltre la scelta di un ipertopico repertorio iconografico, con le sue convenienti immagini plastiche: gli eroi antichi, del resto, non sono mai, lungo tutto l'Antico regime classicistico, figurine più o meno decorative (memoria residuale, inerte o allegorizzata, dell'antico)[15], ma sono parte strutturalmente costitutiva di un insieme di senso mai frazionabile, perché riguarda l'economia ordinaria e simbolica della virtù, che nel sistema del classicismo corrisponde biunivocamente alla bellezza. Entrambe inscritte nelle pratiche ordinarie della possibile perfezione.

Ed è questo che conta nella committenza di Erik XIV: l'opzione di Ercole e delle favole antiche come suo nuovo *habitus* (seconda pelle e seconda natura) appropriato e conveniente, in quanto rappresentazione e proiezione di quanto pertiene in via esclusiva a lui e solo a lui, cavaliere gentiluomo e sovrano: celebrazione della sua apoteosi identitaria.

Questa metamorfosi rappresentativa riguarda, dunque, la forma profonda della tipologia culturale classicistica, cioè il suo stesso codice genetico, che conferisce, a chi vuole e sa conquistarlo, il possesso di una seconda natura ordinaria, che, in quanto forma profonda, dinamicamente genetica, ridefinisce identità e appartenenza sulla base di una nuova discriminante di conformità: riguarda i comportamenti e gli sti-

[15] È fondamentale il riferimento all'ampia e densa ricognizione contenuta nei tre tomi di *Memoria dell'antico* 1984-86.

li di vita, le buone maniere e il galateo, la conversazione e la conoscenza del mondo, le relazioni interpersonali e l'apparire/essere, coinvolge gli oggetti domestici e il modo di usarli.

Seconda pelle e seconda natura del gentiluomo classicista.

1. *Il programma iconografico.*

Eliseus Libaerts lavora – come poi vedremo, sulla base dei documenti disponibili – ad Anversa, nella sua bottega, su materiali semilavorati provenienti dalle fonderie reali svedesi; ha presentato al committente un doppio programma iconografico e decorativo, con un campione; il committente ha scelto. L'armatura per cavallo e cavaliere di Dresda, l'armatura di Ercole, nasce da un rapporto diretto tra artista e committente: come spesso nella produzione di oggetti d'arte e di lusso contemporanea, e non solo. Malgrado le distanze e le differenze, il sovrano committente e l'orefice armaiolo di Anversa si capiscono, vogliono la stessa cosa: perché Ercole, le favole antiche, l'istanza estetica del nuovo classicismo e della sua *pristina forma* sono la loro lingua comune.

Anche se non è possibile ragionare a fondo sul gioco delle parti tra i due, cioè su chi possa essere stato l'ideatore del coerente insieme iconografico dell'armatura di Dresda, sappiamo che era prassi diffusa tra gli armaioli di altro profilo, Libaerts incluso, servirsi di disegni e incisioni stampati, peraltro diffusissimi a metà Cinquecento[1]. Certo, occorre su-

[1] A esempio i cataloghi delle mostre di New York (*Heroic Armor* 1998) e Ginevra (*Parate trionfali* 2003) sono molto ricchi di segnalazioni probanti di derivazione diretta o indiretta dei motivi iconografici delle armature cinquecentesca da disegni, incisioni e quant'altro il mercato dell'arte metteva a disposizione. Per la Germania rinvio a Schöbel 1966, p. V, che cita il caso di numerosi artisti che forniscono modelli di armi e armature: diversi sono i disegni di armi, elmi e armature di Albrecht Dürer, realizzati per l'imperatore Massimiliano I; Hans Holbein il Giovane, che successivamente fu pittore di corte di Enrico VIII di Inghilterra, fa schizzi di pugnali e foderi di pugnali; lo svizzero Urs Graf disegna modelli di armi, così come il suo connazionale Nicolaus Manuel Deutsch; i fratelli Beham, Virgil Solis, Hans Burgkmair, Daniel Hopfer, Peter Flötner, Lucas Cranach e tanti altri pittori, disegnatori, incisori su rame, decoratori, rinomati e sconosciuti, elaborano disegni di modelli, che passano direttamente nelle botteghe artigianali. Lo strumento fondamentale per ogni indagine sulla produzione e sul mercato quattro-cinquecentesco delle stampe (con le varie tecniche dell'incisione su supporti diversi) resta ovviamente Bartsch 1802-21: viennese, vissuto tra il 1757 e il 1821, divenne conservatore del Gabinetto imperiale delle stampe (oggi Graphische Sammlung Albertina di Vienna), catalogò nei ventuno volumi del suo *Le peintre graveur* un insieme considerevole di stampe italiane, tedesche, fiamminghe, olandesi, dalle origini della stampa fino all'inizio del Settecento. Quest'opera monumentale, costantemente aggiornata e ampliata è oggi completamente rifatta: *The illustrated Bartsch* (TIB), avviato nel 1978 e ancora in corso di pubblicazione (ogni volume è curato da uno specialista: ne sono stati pubblicati più di 70) ne segue l'impianto, criticamente e filologicamente rivisto, con l'immagine di ogni stampa. Preziosa, come si vedrà, è la serie *The New Hollstein* degli incisori fiamminghi e olandesi, nonché quella degli incisori tedeschi.

bito riconoscere che la ricchezza e la qualità degli elementi decorativi disposti sulle superfici della barda del cavallo e dell'armatura del cavaliere, e soprattutto la complessità del programma iconografico, dimostrano una competenza notevole, pienamente consapevole delle dinamiche in corso nel campo delle esperienze figurative cinquecentesche.

Del resto, Anversa spagnola era in quegli anni, per diretta eredità della straordinaria e breve stagione del quattrocentesco ducato di Borgogna (finito e smembrato tra Francia e Impero con la sconfitta e morte di Carlo il Temerario nel 1477)[2], uno dei più importanti centri del commercio artistico, luogo di scambio, tra il Nord Europa protestante e le nazioni cattoliche, non solo di quadri ma anche di altri beni di lusso di alto valore estetico, nonché importante capitale del libro nelle principali lingue classiche e moderne e del libro per musica[3].

Un artigiano ambizioso e curioso che lavora per diversi sovrani europei, come appunto Eliseus Libaerts, non deve avere avuto difficoltà a reperire i modelli di repertorio, anche i più aggiornati, tanto più che i temi di Ercole e di Troia, che, tra loro intrecciati da secoli di tradizione narrativa e iconografica, sono il cuore del programma dell'armatura di Dresda, erano ovunque molto diffusi in tutta Europa, più che topici, e costituivano il banco di prova ordinario per pittori, scultori, miniatori, incisori eccetera, oltre che per poeti e scrittori[4].

Eliseus Libaerts non ha, però, dovuto fare grandi fatiche per trovare i modelli iconici di riferimento per la sua armatura: almeno per le sue storie di Ercole, gli è bastato andare in libreria, ad Anversa, e procurarsi il ciclo di dieci incisioni che Cornelis Cort[5] ha realizzato nel

[2] Su questo tema tornerò più avanti; rinvio subito all'importante studio di Belozerskaya 2002.

[3] Rinvio a Vermeylen 2003; per le problematiche della recente storiografia del mercato dell'arte, oltre che per una ricognizione del quadro italiano tra Quattrocento e Seicento, rinvio a Fantoni 2003.

[4] Per una ricognizione documentaria dettagliata della presenza di Ercole nella cultura figurativa e letteraria europea dal 1300 fino a oggi, rinvio subito a Davidson Reid 1993, pp. 515-61; cfr. inoltre Galinsky 1972; Gaeta 1954 resta utile per le notizie sulla tradizione tardo antica e mediolatina nel suo confrontarsi inquieto con la mitografia classica, tra ripulsa totale e recuperi allegorizzanti, anche se è ormai obsoleta nelle riserve e critiche verso Seznec 1939 (e quindi verso gli studi di iconologia discesi da Aby Warburg); per il riuso di Ercole nella Spagna di Carlo V, rinvio a Cappelli 1999.

[5] È uno dei più attivi e famosi incisori fiamminghi: nato verso il 1533, lavora ad Anversa per l'editore Hieronymus Cock (specializzato in libri di immagini) tra il 1560 e il 1565; poi si trasferisce a Venezia, dove lavora per Tiziano (1565-66; vi ritorna nel 1571-72); si sposta quindi a Roma, dove rimane fino alla morte (nel 1578). Cfr. TIB 52, pp. 196-206; e soprattutto *New Hollstein Dutch* 2000 (in tre volumi); per il ciclo delle fatiche di Ercole: III 172-181. Cort lavorò probabilmente su disegni eseguiti da un allievo di Floris, Simon Jansz. L'edizione del 1565, pubblicata da Hieronymus Cock, delle dieci incisioni delle fa-

1563 e pubblicato nel 1565, derivandole dalla serie (perduta) di dipinti dedicati alle fatiche di Ercole, realizzati dal pittore fiammingo Frans Floris verso il 1555[6].

Propongo questo rapporto (inedito, per quanto sappia) tra le due serie di immagini nella consapevolezza che, come meglio argomenterò descrivendo in dettaglio il rapporto tra le singole immagini, non dichiarano mai una diretta derivazione passiva dalle incisioni o dai dipinti. Eliseus Libaerts, infatti, pratica con disinvoltura la *variatio*, che è una delle istituzioni più forti della cultura letteraria e figurativa classicistica, quasi un obbligo nel sistema dell'imitazione, dimostrando notevoli capacità nella stessa *inventio*. Certamente può essere stato obbligato a questa scelta dal fatto che, quando inizia a lavorare all'armatura, Cornelis Cort non ha ancora ultimato, né tanto meno pubblicato il suo ciclo; per non parlare della tutela che sicuramente il committente perseguiva nei confronti delle opere, anche recentissime, di un pittore autorevole come Frans Floris: non certo per i vincoli di leggi di là da venire, ma per una consuetudine di rapporti tra artisti e tra artisti e committenti: a ciascuno la sua *inventio*. A fronte di queste obiettive considerazioni, si può agevolmente supporre che Libaerts potrebbe anche avere autonomamente commissionato una serie di disegni del ciclo erculeo, subito molto famoso, oppure potrebbe aver utilizzato altri materiali che rielaboravano le invenzioni di Frans Floris, tra i tanti a disposizione in quel frenetico emporio dell'arte contemporanea che era Anversa a metà Cinquecento. Ma certo sorprende e incuriosisce un dettaglio: quasi tutte le immagini di Libaerts sono rovesciate rispetto a quelle di Floris & Cort, come se avesse lavorato sulle lastre incise o sui disegni preparatori.

tiche di Ercole (di grande formato: 22,5 x 28,5 cm circa) ha avuto diverse ristampe e riprese: è dedicata a Nicolaas Jongelinck, il committente del ciclo di dipinti di Frans Floris (li conservava nella sua casa), con una poesia latina di Dominique Lampson, dove le incisioni sono poste sotto il segno delle pratiche imitative (Cort ha «imitatus illos, arte quos mirabili | divina Floris dextera | sic vividis domi tuae coloribus | expressit» (Van de Velde 1975, p. 219) in diretto rapporto con l'esperienza figurativa italiana («ut iam Belgicae | docta invidere Italia et ereptam sibi | dolere palmam debeat» e in riferimento alla «superba Antverpia» che trionfa grazie al suo pittore Floris, nuovo Apelle.

[6] Cfr. Van de Velde 1975, I, pp. 58-60, 167-8, 218-27, 407-10; II, pp. 199-209; Van de Velde 1965. Il ciclo fu realizzato su commissione del mercante di Anversa Nicolaas Jongelinck e ne restano documenti fino al 1768. Notevole è la testimonianza dello spagnolo Arías Montano, che in una sua lettera del 18 marzo 1571 a Gabriel de Zayas dice di avere visto i dieci dipinti a casa dello scultore Iacques Hunghelinge, attivo per Filippo II, e afferma che sono stati visionati anche da Sua Maestà (più tardi gli eredi del mercante offrono, senza successo, la loro vendita a Filippo II). Di questo ciclo di dieci dipinti sarebbe sopravvissuto solo un *Ercole e Anteo* in collezione privata a Bruxelles (Van de Velde 1975, II, p. 31); Floris dipinse anche un Giasone con il vello d'oro, perduto (I, p. 180).

Due però sono gli elementi macroscopici di dipendenza e, al tempo stesso, di autonoma scelta. Per quanto riguarda la dipendenza, sia Floris & Cort che Libaerts omettono le stesse fatiche (cerva di Cerinea, stalle di Augia, uccelli della palude stinfalide); per quanto, invece, riguarda l'autonomia, il dato più evidente è nel numero delle immagini: se, per le esigenze del committente, Frans Floris (e quindi, sulla sua scia, Cornelis Cort) deve contenere le fatiche di Ercole in dieci tele e pertanto, per due volte, condensa insieme due storie (Caco e Diomede, cinghiale e Gerione)[7], Libaerts non ha questi vincoli, e non solo restituisce singola autonomia a ciascuna di queste quattro storie, ma ne aggiunge una (fuori del canone delle fatiche: Ercole bambino e i serpenti).

Dico subito, però, che il riconoscimento della fonte diretta delle immagini erculee dell'armatura di Dresda non risolve tutti i problemi iconografici delle loro invenzioni, e soprattutto non riguarda i soggetti dei medaglioni della corazza. E infatti, se cercherò di descrivere con maggiore precisione, nelle singole scene della barda, i rapporti tra la fonte (Floris & Cort) e il lavoro di Eliseus Libaerts, potrò solo accennare alla straordinaria ricchezza iconografica del mito di Ercole e delle storie di Troia nella cultura (e nell'immaginario) dell'Europa tra Quattrocento e Cinquecento, e in particolare in Borgogna.

È comunque necessario ribadire un dato complessivo: la tradizione figurativa (e discorsiva) delle antiche favole (e più ancora quella delle immagini sacre) è profondamente segnata e connotata da una discontinuità radicale, tra Medioevo e Rinascimento. Ma se la comunicazione figurativa moderna esplode su ogni supporto (miniatura, pittura, arazzo, scultura, ceramica, mobilio eccetera), utilizzando gli stessi temi di sempre (sacri e profani), assume, però, in termini progressivamente uniformi, un codice produttivo sempre più omogeneo, fondato sull'imitazione della forma degli Antichi, cioè della loro *pristina forma* che rinasce moderna: e questa è la consapevole discriminante rispetto all'economia «gotica» della comunicazione estetica (discorsiva oltre che grafica), ormai valutata, da parte dei moderni, in modo del tutto negativo[8].

[7] Il raddoppio di storie segue la contiguità nella sequenza della fonte mitografica: in Alberico, come vedremo, Caco e Diomede sono la settima e l'ottava fatica di Ercole, il cinghiale di Erimanto e Cerbero sono la decima e undicesima.

[8] È questa, come è noto, la consapevolezza del canone vasariano dell'arte moderna, anticipato nella sua discriminante genetica dalla lettera di Castiglione e Raffaello a papa Leone X: «È però molto più sostiene, secondo la ragione mattematica, un mezzo tondo, il quale ogni sua linea tira ad un centro solo, perché, oltre la debolezza, un terzo acuto non ha quella grazia all'occhio nostro, al quale piace la perfezione del circolo, onde vedesi che la natura non cerca quasi altra forma»; cfr. Quondam 1999, pp. 55-66; Di Teodoro 2003.

Non potrebbe essere diversamente nella tradizione occidentale: le immagini e i discorsi sono sempre di santi (e di storia sacra) o di dèi e di eroi (e di storia antica e moderna), funzionali alla devozione cristiana e alle pratiche del tempo libero, ma tra quel prima (gotico e borgognone) e questo poi (il classicismo rinascimentale) la trasformazione dei codici formali è nettissima. A esempio, basta fogliare i repertori di riferimento della grafica della prima età moderna (proprio nella sua straordinaria storia tra Germania e Paesi Bassi), per non citare ancora una volta l'esperienza dei generi artistici maggiori, per fare l'immediata esperienza di questo eccezionale impatto di immagini nuove, esemplate sui modelli della *pristina forma*: modelli diffusivi e omologanti, in grado, cioè, di governare la moderna comunicazione iconica anche negli atlanti e nelle carte geografiche, oltre che nei santini e nei ritratti, oppure nelle scene di storia antica e nelle scene di storia contemporanea, nelle enciclopedie di popoli e nelle enciclopedie di monumenti, nelle riproduzioni di affreschi e di quadri e di sculture, nei zibaldoni di motivi ornamentali e di multipli decorativi, nei paesaggi e negli animali, nelle arti e nei mestieri eccetera.

Insomma, le nostre immagini di dèi ed eroi fanno sistema con questa economia generale della visività e della riproducibilità seriale: a esempio, se Cornelis Cort è un incisore specializzato in riproduzioni di dipinti (tanto apprezzato in Europa, da essere chiamato da Tiziano a lavorare con lui a Venezia)[9], sempre ad Anversa e sempre in questi anni, precisamente tra il 1554 e il 1575, è attiva anche la famiglia dei Van Doetecum (Joannes e Lucas), che pubblica, tra l'altro, diversi libri di motivi ornamentali del tutto omologhi a quelli dell'armatura di Eliseus Libaerts[10] e poi un libro di grottesche[11], uno di trofei militari[12], una raccolta di disegni e rilievi delle terme di Diocleziano[13], una raccolta di

[9] Dai tre volumi del catalogo delle sue opere risulta subito la versatile qualità esecutiva: soggetti sacri dal vecchio e Nuovo Testamento, immagini di santi e devozionali, temi morali eccetera nel primo e secondo; soggetti mitologici, di storia antica, allegorie profane, riproduzioni di sculture moderne, ritratti eccetera; cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, I-III.

[10] Cfr. *New Hollstein Dutch* 1998, I, 1-6, 23-34, 35-50: editi tra il 1554 e il 1557, sono tratti da originali di Cornelis Floris (fratello di Frans, scultore e architetto di Anversa: 1514-1575) e sono stampati ad Anversa da Hieronymus Cock, l'editore del ciclo delle *Fatiche di Ercole* di Cornelis Cort. Anche l'*Exercitatio alphabetica*, un libro di calligrafia (Antwerp, 1569) ha tutte le pagine inscritte in riquadri ornatissimi e con grottesche: *New Hollstein Dutch* 1998, II, 483-517.

[11] Cfr. *New Hollstein Dutch* 1998, II, 446-62: *Grottesco* (in italiano), Gerard de Jode, Antwerp 1565-71.

[12] Cfr. *New Hollstein Dutch* 1998, II, 599-615: *Panoplia*, Gerard de Jode, Antwerp 1572.

[13] Cfr. *New Hollstein Dutch* 1998, I, 54-80: stampato sempre ad Anversa da Hieronymus Cock, nel 1558.

monumenti sepolcrali e una di cariatidi[14], le immagini dell'apparato funebre di Carlo V[15], architetture virtuali e rovine di Roma antica[16], ornamenti e prospettive di architettura[17], oltre a moltissime carte geografiche, comprese quelle della prima edizione del *Theatrum orbis terrarum* di Abraham Ortelius (1570).

Questo insieme di materiali documenta con grande efficacia còme funzioni a metà Cinquecento l'economia figurativa della memoria dell'antico: quali siano le sue forme e soprattutto i suoi strumenti per il riuso produttivo da parte dei moderni, secondo imitazione. La topica classicistica, dunque, non riguarda soltanto l'argomentazione del discorso, nelle sue canoniche parti di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*: l'economia produttiva delle immagini funziona, *iuxta sua propria principia*, esattamente con lo stesso codice.

Ad Anversa, insomma, Eliseus Libaerts ha trovato facilmente i modelli iconografici di riferimento anche per tutti i motivi ornamentali e decorativi che ricoprono l'intera superficie dell'armatura per Erik XIV, non solo per le sue storie di Ercole (per le immagini della corazza i rapporti sono più complessi): tanto più che nel catalogo dei Van Doetecum ci sono anche, eseguite nel 1562, incisioni di otto fatiche erculee, anch'esse ispirate al ciclo di Floris, rappresentate in coppia (Anteo e le colonne, Acheloo e l'idra, Atlante e il leone, Deianira e Caco)[18].

2. *La barda del cavallo.*

Per dare conto della ricchezza decorativa e della perizia artistica disseminate sulle superfici del manufatto di Dresda, nonché delle sue pertinenze iconografiche dirette e indirette, è necessaria, a questo pun-

[14] Cfr. *New Hollstein Dutch* 1998, II, 300-26, 429-45.

[15] Cfr. *New Hollstein Dutch* 1998, I, 84-117: anche questo è stampato ad Anversa da Cock, nel 1559.

[16] Cfr. *New Hollstein Dutch* 1998, II, 163-82: *Scenographiae sive perspectivae* (1560); II, 184-203, *Variae architecturae formae a Ioanne Vredemanni Vriesio* (Hans Vredeman de Vries: 1560-1566; II, 204-15 (1561), 234-54 (1562); anche queste edizioni sono realizzate ad Anversa da Cock.

[17] Cfr. *New Hollstein Dutch* 1998, II, 400-21 (1565); 465-82 (1568).

[18] Cfr. *New Hollstein Dutch* 1998, II, 296-99: le incisioni (di grande formato rettangolare: 35 x 17) risalgono al 1562; anche queste sono registrate in catalogo come derivate da Frans Floris: ma sono iconograficamente e stilisticamente del tutto diverse da quelle del ciclo inciso da Cornelis Cort; solo nella zona dedicata alla lotta di Ercole con Anteo ricorre l'immagine della vecchia, di cui poi dirò.

to, una ricognizione accurata dell'armatura di Eliseus Libaerts, cominciando dalla barda del cavallo[1].

È la sua testa, infatti, che si fa incontro al visitatore, minacciosa con la piccola lancia (motivo di repertorio) che si protende dalla testiera che tutta la ricopre, estendendosi anche a proteggere il collo e la criniera del cavallo (con dodici piastre ricurve e tra loro articolate), secondo un'antica tradizione già tardomedievale. Ma se si va oltre questo dettaglio residuale di una macchina da guerra che ha dismesso la sua funzione originaria, si coglie subito, in sintesi, il compendio dell'insieme, il sigillo del suo stesso senso: al centro, in un piccolo tondo incorniciato (diametro 7 cm), spicca una figura di guerriero con armatura alla romana, (eseguita a sbalzo, come tutti i medaglioni del catafratto di Eliseus Libaerts) che trionfa su un cumulo di trofei di guerra strappati al nemico (fig. 1). Potrebbe essere Ares/Marte, il dio della guerra (effigiato senza alcun dubbio sulla corazza del cavaliere; fig. 31): in ogni caso, rappresenta la fortezza di chi intende esibirsi in trionfo come invitto e invincibile, emulo degli antichi eroi e *imperatores*; e quindi rappresenta la fama che dalla vittoria in battaglia deriva all'eroe vincitore: ai due lati del tondo ci sono due figure simmetriche di putti alati che suonano la tuba del trionfo. Un motivo arcitopico nelle decorazioni delle armature cerimoniali cinquecentesche: da esibire in parate trionfali[2].

La parte per il tutto: subito nei suoi effetti cromatici, con il gioco dell'oro del fondo finemente cesellato all'agemina (antica tecnica di decorazione dei metalli mediante l'intarsio di lamine o fili d'argento, d'oro e di rame sul metallo di base, con effetti policromi a finissimo rilievo e i rilievi a sbalzo in metallo grigio). E poi con la *dispositio* dell'*ornatus*: il piccolo tondo (in metallo grigio) della testiera non è isolato, bensì, come tutte le altre immagini del catafratto, è circondato da un tripudio di altre immagini a sbalzo (sempre in metallo grigio: un mascherone che sovrasta il tondo col guerriero, tritoni, altri trofei d'armi eccetera) e da fittissimi motivi ornamentali (racemi vari: a sbalzo) che emergono sull'agemina di base (dorata), e che poi si distendono a decorare le piastre (pressoché completamente dorate)

[1] Rinvio, per la descrizione del programma iconografico dell'armatura, a Schöbel 1966.

[2] Basta sfogliare i cataloghi delle mostre di New York (*Heroic Armor* 1998) e Ginevra (*Parate trionfali* 2003) per trovare continui e abbondanti riscontri della presenza di questo tema. Per la dinamica complessità dell'iconografia del moderno *imperator* (il perfetto capitano), rinvio a Fantoni 2001, che raccoglie diversi saggi sulla sua immagine letteraria e figurativa.

che formano la copertura del collo del cavallo. Non esiste praticamente superficie liscia: già qui, come poi ovunque[3].

La barda del cavallo presenta, distribuite in modo continuo sulla sua superficie, tredici immagini inscritte in altrettanti medaglioni (sono realizzati, come quelli della corazza, in ferro puro lavorato a sbalzo): raccontano ed esibiscono le imprese di Eracle/Ercole, figlio Alcmena e di Zeus/Giove, che l'aveva sedotta (Ercole torna anche sulla corazza, in un altro medaglione). Di varia foggia (tonde, ovali orizzontali, ovali verticali) e misura, sono tutte eseguite – come ho detto – a sbalzo e sono riquadrate, e marcate, da una cornice fittamente decorata e dinamicamente mossa da un numero variabile di cartigli (secondo modalità molto comuni nei repertori di immagini classicistiche: testimoniate, a esempio, da tante incisioni degli artisti di Anversa).

Non è soltanto la diversità delle tecniche di lavorazione a dare immediato risalto ai medaglioni: è in primo luogo l'effetto di contrasto cromatico tra il loro grigio e il contesto dorato da cui emergono, ricco non solo di infinite altre decorazioni a sbalzo, sempre diverse ma sempre grigie, ma anche di un finissimo lavoro di cesello sulla superficie dorata, realizzato con la tecnica dell'agemina. Anche la cornice dei medaglioni assicura lo stesso effetto cromatico: è dorata, ma i suoi cartigli sono grigi nella parte sbalzata.

La barda è strutturalmente suddivisa in cinque sezioni (l'insieme consegue dal loro montaggio): anteriore, fiancale sinistro (dal punto di vista del cavaliere), posteriore (groppiera) sinistro, posteriore (groppiera) destro, fiancale destro. Tutte queste parti sono uniformemente decorate, nella bordatura esterna, da un motivo bicolore di greca (do-

[3] Cito l'efficace descrizione d'insieme di Schöbel 1966, pp. VI-VII: «[...] fanno parte dell'armatura l'elmo a borgognotta, la goletta, petto e schiena, antibraccia e avambracci del bracciale con manopole, cosciali, ginocchietti, schinieri e scarpe. La barda consiste di testiera, pettiera, guardacollo – che copre collo e criniera –, fiancali e groppiera, per la parte posteriore del cavallo. Il rivestimento è completato da una sella d'arme con le staffe. L'armatura e la barda sono foderate con velluto rosso, che imbottisce anche la sella e ne riveste i finimenti. L'elmo è ornato da un pennacchio di penne di pavone rosse e bianche con un ciuffo di penne di airone recise. Tutte le singole parti dell'armatura riportano inciso all'acido un decoro costituito da foglie di viticcio, che ne ricopre completamente la base, dal quale risaltano in modo plastico sul fondo dorato, per un lavoro a sbalzo d'eccelsa qualità, numerosi fiori di viticcio, farfalle, uccelli, serpenti, delfini e altri animali, gruppi di frutti appesi a nastri, armi, putti che suonano, sfingi, grifoni, maschere ed esseri fiabeschi. A malapena un centimetro della sfarzosa armatura resta scoperto. L'intera superficie appare movimentata e viva per il concorrere delle numerose forme lavorate a sbalzo, degli ornamenti incisi all'acido e dorati, grazie al gioco di luce che si rifrange sul piano mosso, splendente del colore dell'oro».

rata su campo grigio) intrecciata a foglie di alloro in metallo grigio e affiancata verso l'esterno da una serie continua di piccole borchie dorate, mentre sui profili esterni corre un cordoncino metallico con una guarnizione di tessuto rosso. Al centro della barda posteriore, nella giuntura tra le sue due parti, c'è l'innesto per il pennacchio che decora la coda del cavallo (negli stessi colori di quello dell'elmo).

La sequenza delle immagini inscritte nei tredici medaglioni della barda, con storie di Ercole e delle sue fatiche, è questa[4]:

1. Ercole e il leone di Nemea (barda anteriore; tondo: diametro 22,5 cm);
2. Ercole (o/e Teseo) e la centauromachia (barda anteriore; ovale orizzontale: 34 x 24 cm);
3. Ercole e Anteo (barda anteriore; tondo: diametro 22,5 cm);
4. Ercole e il cinghiale di Erimanto (fiancale sinistro; ovale orizzontale: 21,5 x 19 cm);
5. Ercole e Caco (barda posteriore sinistra; tondo: diametro 21 cm);
6. Ercole e l'idra di Lerna (barda posteriore sinistra; ovale verticale: 21 x 30,7 cm);
7. Ercole e Cerbero (barda posteriore sinistra; tondo: diametro 21 cm);
8. Ercole nel giardino delle Esperidi (barda posteriore destra; tondo: diametro 21 cm);
9. Ercole e Atlante (barda posteriore destra; ovale verticale: 21 x 31 cm);
10. Ercole e il toro di Creta (barda posteriore destra; tondo: diametro 21 cm);
11. Ercole in culla strozza due serpenti (fiancale destro; ovale orizzontale: 21,7 x 19 cm);
12. Ercole e Gerione (groppiera sinistra; ovale orizzontale: 31 x 23 cm);
13. Ercole e le cavalle di Diomede (groppiera destra; ovale orizzontale: 31,5 x 22,5 cm).

Si evidenzia subito, da questo semplice elenco dei temi delle immagini e delle loro fogge e misure, che l'impianto iconografico e decorativo dell'armatura persegue un doppio obiettivo.

Il primo, comune a tutte le armature di questo periodo, è il rispetto assoluto dell'ordine perfetto della simmetria (in quanto codice ge-

[4] Avverto che l'ordine è certamente arbitrario, trattandosi di dettagli figurativi di un oggetto tridimensionale.

netico proprio della natura e dei suoi corpi: secondo l'estetica classica e classicistica) nelle diverse misure e proporzioni di ciascuna parte, che non è contraddetto da qualche oscillazione, solo millimetrica, delle misure degli ovali: una perfezione obbligata, se questo corpo artificiale è destinato a ricoprire, come seconda pelle iperconnotata culturalmente, il corpo naturale del cavaliere (e non un cavaliere qualsiasi: un sovrano). Sull'ordine della simmetria tornerò più avanti, ma rilevo subito il sovradimensionamento dei medaglioni inscritti nella parte anteriore della barda: funzionale al primo impatto con l'osservatore, allora come ora.

Il secondo obiettivo riguarda in modo specifico il lavoro di Eliseus Libaerts: è la conquista di un livello estetico e referenziale di altissima qualità, nel complesso del manufatto e in tutti i suoi dettagli. L'armatura è progettata ed eseguita, insomma, come un tutto coerente e omogeneo, in cui ciascuna parte decorativa e ciascun suo particolare, pure minimo, sono modularmente integrati nell'insieme.

Il corpo artificiale che ne consegue è il punto di incontro e di scambio tra la natura e l'arte, nei termini propri del classicismo umanistico e rinascimentale: di un'arte che funziona come se fosse natura. E infatti questa seconda pelle d'acciaio e di ferro, d'argento e d'oro, nelle singole sue membra e nel suo insieme, comunica un messaggio che riguarda sia l'ordine della natura che quello dell'arte: fatto di luoghi comuni nell'argomentazione dell'impianto iconografico e del suo *ornatus* (secondo retorica ed estetica), ma strategicamente funzionale a rappresentarne la pertinenza esclusiva al solo titolare propriamente abilitato a questa comunicazione, il gentiluomo sovrano.

Come tante altre armature cinquecentesche prodotte dai maestri italiani ed europei, anche questa di Eliseus Libaerts è un mirabile composto: necessariamente segue le funzioni organiche proprie delle diverse parti del corpo, modellandosi sulle sue membra[5], ma, rispetto alle tipologie di sempre (antiche e medievali), attribuisce a ogni singola parte una funzione ulteriore (seconda), cioè comunicativa e rappresentativa, attraverso il gioco delle immagini e delle decorazioni. Le due funzioni, proprie di ogni singola parte, sono però finalizzate allo stesso obiettivo: concorrono infatti alla esecuzione

[5] Anche l'armatura ha, dunque, la sua anatomia, cioè il lessico settoriale che dà il nome a tutti i suoi tanti pezzi: elmetto, celata, goletta, petto, panziera, scarsellone, schiena, spallacci, guardagoletta, ali, bracciali, cubitiera, manopola, cosciale, ginocchiello, schiniere eccetera.

di una missione generale, più che organica (la seconda pelle d'acciaio: per difesa), comunicativa e rappresentativa: quello che conta è la bellezza delle storie raccontate in immagine e il valore estetico dell'insieme. E non per sommatoria delle singole parti, ma come loro proiezione vettoriale. L'armatura di Dresda è un multiplo iconico: per dinamica metamorfosi, dal racconto iconico al suo significato simbolico.

Non è neppure soltanto «bella e terribile»[6], come tante armature splendenti nel loro acciaio monocromo oppure variamente decorate. Se Eliseus Libaerts progetta ed esegue la comunicazione e la rappresentazione della sovranità secondo i nuovi codici moderni, ne celebra il fondamento naturale (quello inscritto nel corpo biologico del re), ma soprattutto ne predica ed esalta la sua nuova seconda natura che raddoppia la funzione simbolica tradizionale (il secondo corpo del re). La seconda pelle si carica, dunque, di tutti i segni che sono suoi propri ed esclusivi (questi sì, terribili e belli), conferendo alla regalità il suo corpo simbolico moderno, connotato strategicamente dai valori culturali delle favole antiche e dall'autonomo primato dell'estetica. La rinascita degli antichi dèi ed eroi e la nuova centralità della bellezza orientano geneticamente la nascita del nuovo principe e del nuovo gentiluomo: danno forma e senso alla loro seconda natura, alla loro seconda pelle, al loro secondo corpo. Cioè, alla loro nuova forma[7].

L'elenco dei temi raffigurati nei medaglioni a sbalzo sulla barda richiede un'altra considerazione preliminare: come tutti i miti, anzi, più di ogni altro mito, anche quello di Ercole, è dinamico, fluido, e geneticamente intrecciato con altre storie e altri personaggi (dèi ed eroi), in termini strutturalmente mai lineari, mai in sequenza unitaria, mai autonomi. E soprattutto è un mito scandito in un numero considerevole di storie e di imprese, diversamente selezionate, raccolte e ordinate nella tradizione mitografica antica, nei suoi tanti autori, diversamente rielaborate nella tradizione medievale, diversamente, infine, restaurate dal classicismo moderno, sia come racconto testuale che come racconto iconico.

A fronte di un repertorio tanto imponente, Libaerts sceglie tredici storie che non sembrerebbero tutte pertinenti al ciclo delle sue do-

[6] È il titolo di una recente mostra della ricca armeria Odescalchi, tenutasi a Roma tra il dicembre 2002 e l'aprile 2003: *Belle e terribili* 2002.

[7] Per la rinascita della mitologia pagana è d'obbligo il rinvio a Warburg 1932; Panofsky 1939; Seznec 1939; Wind 1958.

dici fatiche, almeno a quello codificato nel canone di Apollodoro[8], ma soprattutto ne esclude tante altre, molto frequentate dagli artisti moderni: la morte e l'apoteosi di Ercole, la sua follia, tutti gli amori (con Deianira, Iole e Onfale), oppure il mito delle colonne poste ai limiti del mondo; in particolare, non c'è l'episodio noto come «Ercole al bivio» o «la scelta di Ercole» (l'*Hercules Prodicius*, cioè derivato dal sofista greco Prodico)[9] che lo mostra indeciso tra la strada della *Virtus* e quella della *Voluptas*, studiato da Erwin Panofsky[10]; e

[8] La sua *Biblioteca* di miti greci risale al II-III secolo d.C.: anche se, per ragioni che più avanti dirò, non è il testo di riferimento per il lavoro di Eliseus Libaerts, per noi, oggi, è la bussola ordinaria per orientarci nel *mare magnum* delle favole antiche: rinvio alla splendida edizione di Apollodoro 1996, pp. 116-77, II 4 8 (161)-II 7 8 (166); il suo racconto della vita e delle imprese di Ercole è unitario e continuo: lo segue dalla nascita alla morte e apoteosi. Rispetto al canone delle fatiche erculee secondo Apollodoro, Libaerts sceglie le seguenti: il leone di Nemea (prima), idra di Lerna (seconda), il cinghiale di Erimanto (quarta), il toro di Creta (settima), le cavalle di Diomede (ottava), le vacche di Gerione (decima), le mele d'oro delle Esperidi (undicesima), Cerbero (dodicesima); e omette le seguenti: la cerva di Cerinea (terza), le stalle di Augia (quinta), gli uccelli della palude Stinfalide (sesta), la cintura di Ippolita (nona); ma aggiunge altre storie di Ercole extracanoniche: Anteo, Caco, Atlante, Ercole bambino e i serpenti; la centauromachia non è in Apollodoro. In sintesi, le fatiche di Ercole omesse. La terza: Euristeo gli ordina di portare viva a Micene la cerva di Cerinea, dalle corna d'oro, sacra ad Artemide/Minerva; Ercole la insegue per un anno, sfinendola; quando la cerva si rifugia sul monte Artemisio, mentre sta attraversando il fiume Ladone, è colpita da una freccia di Ercole, che così può catturarla e portarla viva a Micene, ma solo dopo avere placato l'ira di Artemide/Diana, sopraggiunta in compagnia di Apollo. La quinta: Euristeo ordina a Ercole di asportare, da solo e in un solo giorno, tutto il letame delle mandrie di Augia: questo re dell'Elide ne possedeva in gran quantità; Ercole si reca presso di lui e senza rivelargli l'ordine di Euristeo gli propone un patto: avrebbe portato via il letame in cambio della decima parte delle sue mandrie; Augia accetta, perché non crede che ciò sia possibile; Ercole apre un grosso varco alla base del recinto degli animali e dalla parte opposta pratica un ampio buco; dopo aver deviato le acque dei fiumi Alfeo e Peneo che scorrevano nei dintorni, le fa passare attraverso il recinto, eliminando così il letame; quanto però Augia apprende che Ercole ha compiuto questa impresa su ordine di Euristeo, gli nega il compenso. La sesta: Ercole libera la palude di Stinfalo dai tanti uccelli che infestano la foresta circostante; chiede aiuto ad Atena/Minerva, che gli dà dei crotali (strumenti musicali antichi, simili alle nacchere) di bronzo, ricevuti da Efesto/Vulcano; salito su un'altura vicina alla palude, Ercole li fa risuonare, spaventando gli uccelli che si alzano in volo per fuggire; può così colpirli con le sue frecce. La nona: Euristeo ordina a Ercole di portargli la cintura di Ares/Marte posseduta da Ippolita, regina delle Amazzoni; con un gruppo di compagni volontari, l'eroe si imbarca, e dopo diverse peripezie nell'isola di Paro e in Misia, approda nella terra delle Amazzoni, dove è accolto da Ippolita che gli chiede le ragioni del suo arrivo; Informata che l'obiettivo è prendere la cintura, finge di prometterogliela; intanto Era/Giunone sparge la notizia che gli stranieri appena sbarcati vogliono rapire la regina; le Amazzoni, armate, si precipitano verso la nave, ed Ercole, temendo un agguato, uccide Ippolita, le toglie la cintura e fa rotta verso Troia (dove compie altre imprese) e infine torna a Micene. Per il mito di Ercole rinvio a Kerényi 1958; per i suoi riusi nel mondo classico rinvio a *Ercole* 2001 e *Ercole in Occidente* 1993; per la sua presenza nel mondo letterario europeo, cfr. Galinsky 1972; nell'arte figurativa: *Herakles* 1986.

[9] L'episodio è trasmesso dai *Memorabili* di Senofonte, II, 21-34.

[10] Cfr. Panofsky 1930; per tutti gli altri temi rinvio a Davidson Reid 1993.

non c'è neppure l'*Hercules gallicus*, come immagine dell'eloquenza. Per non parlare della selva di episodi che la tradizione narrativa e mitografica medievale (dal Boccaccio delle *Genealogie deorum gentilium* al Raoul Le Fèvre delle *Histoires de Troye*) attribuisce a Ercole trasformato in cavaliere e paladino.

Che sia obbligata e inerziale oppure autonoma e consapevole, la scelta di Libaerts (e prima di Floris & Cort) sembra comunque funzionale. Se il repertorio dell'Ercole cortese è ormai obsoleto, se le colonne sono un soggetto ormai indisponibile, da quando Carlo V ne ha fatto il proprio emblema personale (con il motto: *Plus ultra*), e se i temi d'amore male si adattano alla situazione della cerimonia trionfale del guerriero (anche se non mancano armature con soggetti non militari e addirittura con il trionfo d'Amore)[11], i temi della follia e della morte sono incompatibili con questa stessa funzione, come, più ancora, l'immagine dell'eroe che esita, incerto, sulla strada da prendere. Incompatibili o inopportuni, questi temi, con la sovranità dell'*imperator* vittorioso che l'armatura esibisce e intende celebrare, mentre invece quelli utilizzati da Libaerts sono tutti opportuni e compatibili con l'identificazione del principe come Ercole, che è poi *topos* diffusissimo – come ho detto – nella cultura contemporanea, e di lunga durata attraverso i secoli del classicismo di Antico regime[12]. La selezione di Libaerts (e prima di Floris & Cort), comunque, è coerente con il lavoro di restauro delle favole antiche e con la ricerca delle immagini originarie e proprie dei loro dèi ed eroi: un canone breve di fatiche erculee.

[11] Rinvio, a esempio, al gioco di borgognotta e rotella con il giudizio di Paride e il ratto di Elena, in *Parate trionfali* 2003, 27a-e (immagini), pp. 435-437 (per la scheda); a quello con scene dionisiache e scene di ratto, in *Parate trionfali* 2003, 35a-g, pp. 445-6; a quello con Apollo tra le Muse e il giudizio di Paride, in *Parate trionfali* 2003, 41a-d, pp. 449-51; alla rotella con Venere e Adone, in *Parate trionfali* 2003, 42a-b, p. 451; alla rotella con Venere, Marte, Giove, Mercurio e Diana, in *Parate trionfali* 2003, 43a-b, pp. 451-2; e in particolare alla rotella con il trionfo di Cupido, in *Parate trionfali* 2003, 62a-b, p. 465.

[12] Un solo riscontro, intanto: nelle prime pagine del romanzo di Péter Esterházy (discendente diretto della gloriosa dinastia ungherese) si fa riferimento al «grande in folio apparso nel 1700, il *Trophaeum nobilissimae ac antiquissimae domus Estorasiane*». L'autore poi così prosegue: «questo artificio "fabbricato con pessimo gusto", questo "attentato alla ragione", contiene la genealogia del mio buon padre e rappresenta in 171 incisioni su rame di formato intero gli antenati veri e immaginari. Una parte delle immagini è stata approntata da uno dei pittori di corte del principe, certo Petrus. Il culto di mio padre per la famiglia e per Maria nascono dallo stesso ceppo: cosa che è ben simboleggiata anche dalla stampa di copertina, nella cui allegoria il Valoroso (Fortitudo) rappresentato dalla figura di Ercole e il Nobile (Generositas) rappresentato dalla figura di Marte custodiscono la sala, nella quale un angelo offre all'Onore (Honor) su un cuscino di velluto, qui segue il nome del mio buon padre, la corona, e dove l'Honor in modo quasi univoco appare nelle vesti della Vergine Maria recante in testa la corona regale dell'Ungheria» (Esterházy 2003, pp. 15-6).

Ercole eroe, dunque, vittorioso protagonista di tredici imprese perlopiù solitarie: generoso e magnanimo, terribile e inesorabile.

Prima di descrivere le immagini della barda di Eliseus Libaerts, è opportuno rievocare il contesto generale in cui le imprese o fatiche di Ercole sono disposte nella tradizione mitografica. Per quanto siano molteplici e variamente ordinate, anche quando il canone le fissa nel numero di dodici, nascono tutte dall'odio di Era/Giunone nei suoi confronti (per gelosia di moglie): cercherà in ogni modo di contrastarlo, in particolare persuadendo Euristeo, divenuto re di Micene, a imporgli prove praticamente impossibili (in greco, Ercole è detto *dôdekáthlos*, «colui che ha vinto dodici volte»). Tutto ha inizio quando la Pizia (una delle sacerdotesse dell'oracolo di Delfi: prende il nome dal Pitone che Apollo uccise per assumere la titolarità del tempio, poi famoso nell'antichità) consiglia Ercole a mettersi al servizio di Euristeo per eseguire i compiti che gli avrebbe ordinato, promettendogli l'immortalità. Ercole obbedisce, ed Euristeo gli ordina di volta in volta le dodici fatiche.

Ma – come ho accennato – la traccia che Eliseus Libaerts segue non è il canone erculeo di Apollodoro. Non tanto perché, come sempre nella tradizione delle favole antiche, strutturalmente polifonica, il suo racconto non coincide con quello di altre fonti classiche greche (Omero, Esiodo, Epicarmo, Erodoto, Sofocle, Senofonte, Teocrito, Diodoro Siculo, Seneca, Pausania, Luciano eccetera) e soprattutto con quello delle fonti romane (Cicerone, Virgilio, Seneca, Lucano, Stazio, Macrobio, Boezio, Claudiano, Servio, Igino, Fulgenzio, Isidoro eccetera: e in particolare con il monumento fondamentale della mitografia classica, le *Metamorfosi* di Ovidio, che tratta delle imprese di Ercole nel IX libro)[13], e neppure perché nell'immaginario medievale, nel suo universo narrativo che inizia a chiamare se stesso romanzo, le storie di Ercole si combinano con tante altre storie (a cominciare da quelle di Troia, esattamente come sull'armatura di Eliseus Libaerts, come nella già ricordata opera di Raoul Le Fèvre), ma solo perché, seguendo le incisioni di Cornelis Cort tratte dal ciclo delle *Fatiche di Ercole* di Frans Floris, Eliseus Libaerts si è trovato di fronte a una scelta già compiuta ed è stato obbligato, per immediata convenienza, a seguirla. E si tratta di un mitografo mediolatino: Alberico filosofo, vissuto nel XII secolo, autore di un fortunato *Liber imaginum deorum*[14].

[13] Per la rilevantissima presenza ovidiana, rinvio a Guthmüller 1997.

[14] Il riconoscimento della fonte mitografica del ciclo erculeo di Floris & Cort è merito di Van de Velde 1965 e 1975, I, pp. 58-60, 218-27.

Da un punto di vista strettamente iconologico questa esperienza è molto rilevante, perché conferma quanto intricata, persino contraddittoria, sia la tradizione delle favole antiche, ancora a metà Cinquecento, quando, cioè, il classicismo dei Moderni è più che consolidato in paradigma forte e sicuro: il restauro filologico della Biblioteca degli Antichi avviato e realizzato da generazioni di umanisti, infatti, conserva anche testi ormai marginali rispetto al canone classico, testimoni di fasi senza più futuro, eppure ancora da frequentare, per conoscenza e per *pietas*.

È questo, in particolare, il singolare destino dei mitografi vaticani, cioè di quei tre manoscritti mediolatini scoperti da Angelo Mai e pubblicati nel 1831 con questa intestazione diventata canonica[15]: è soprattutto il terzo (nel suo doppio assetto testuale di *Liber imaginum deorum* e di *Libellus de deorum imaginibus*) a essere presente nella cultura cinquecentesca; e non solo, dal momento che il *Liber* è utilizzato, tra gli altri, da Giovanni Boccaccio nelle *Genealogie* e da Francesco Petrarca nell'*Africa* e nel *De viris illustribus*, mentre il *Libellus* deve molto alla mediazione petrarchesca[16].

Se il primo Alberico (il *Liber*) è una compilazione paradigmatica del repertorio mitografico della tradizione mediolatina, con tutte le ca-

[15] Il primo, anonimo, è attestato dal solo testimone vaticano (è stato datato tra l'875 e il 1075); il secondo, anch'esso anonimo (risale al XII secolo), ha una tradizione manoscritta folta di undici testimoni; del tutto diversa la situazione del terzo (anche perché sotto questa intestazione circolano due opere diverse): trasmesso da più di quaranta manoscritti e con una ragguardevole tradizione a stampa antica, è variamente assegnato ad *Albricus* (*Albericus*) *philosophus* (o *londinensis*) oppure a Alexander Neckam e risale al XII secolo. Per i primi due è disponibile un'edizione critica moderna: *Mythographi Vaticani* 1987; rinnovata per il primo: *Premier mythographe* 1995. Si tratta di una sequenza di più o meno brevi *fabulae* (nel primo sono 230; nel secondo 275) che espongono il repertorio classico; per i temi erculei, che non fanno sistema, cfr. in particolare I, 50-71, II, 171-93. Molto più complessa, e filologicamente ancora irrisolta, la questione dei testi che la tradizione manoscritta e a stampa attribuisce ad Alberico; cfr. Seznec 1939, pp. 190-9, che ha riconosciuto come «sotto il nome di Alberico siano stati confusi molto presto, e fino in tempi recenti, due autori distinti» e due opere diverse, anche se connesse: il *De deorum imaginibus libellus* (una serie di brevi capitoletti, illustrati con disegni a penna) e un trattato più ampio (*Albrici philosophi liber imaginum deorum*), conosciuto anche sotto altri titoli (*Poetarius*, *Scintillarium poetarum*), è questo il Mitografo Vaticano III edito da Angelo Mai nel 1831, ed è il testo più antico (risale appunto al XII secolo: coevo, cioè, di Alexander Neckam); cfr. inoltre Rathbone 1941; Gaeta 1954, pp. 239-40.

[16] Cfr. Seznec 1939, pp. 193-4, che argomenta sulla mediazione petrarchesca per il passaggio che porta dal *Liber* al *Libellus* (cioè, i due testi attribuiti ad Alberico da un importante manoscritto vaticano), come è esplicitamente testimoniato nella *Metamorphosis ovidiana moraliter explanata* di Pierre Bersuire, composta ad Avignone verso il 1340. Secondo Seznec, il *Libellus de imaginibus deorum* deriva da questa opera (il suo autore resta ignoto, anche se è stato assimilato ad Alberico) e quindi risale al 1400 circa: per questo può proporlo come «uno dei principali "agenti" del Rinascimento, giacché proprio grazie al testo e alle figure delle *Imagines deorum* le divinità dell'Olimpo hanno riconquistato la loro sovranità» (p. 199).

noniche glosse allegoriche, il secondo Alberico (il *Libellus*) risulta essere un'opera già ispirata dalla cultura umanistica, dalla sua appassionata ricerca della forma degli dèi ed eroi antichi, cupida soprattutto di restaurarne l'immagine propria e conveniente, come dimostra, a esempio, il manoscritto vaticano che ne ha conservato il testo, ornato di curiosi disegni a penna eseguiti verso il 1420[17]. *Liber* o *Libellus* che sia, il Mitografo Vaticano III è, tra i tre, il solo più volte pubblicato a stampa, sia insieme a opere di altri autori[18], sia autonomamente[19]: proprio perché non si limita al racconto e all'esegesi allegorica, come tutti i testi della tradizione mitografica cristiana (nel *Liber*), ma è attento a dare elementi precisi per la *descriptio personae* (in greco *ekfrasis*) degli dèi e degli eroi antichi (nel *Libellus*).

Ma le ragioni per cui Frans Floris (e di conseguenza Cornelis Cort e quindi Eliseus Libaerts) ha scelto questo singolare testo, rispetto ai tanti altri mitografi in circolazione a metà Cinquecento, mi sembrano soprattutto pratiche, di economia figurativa, direi. Il canone delle fatiche di Ercole secondo *Albericus philosophus* è infatti di sole dodici imprese (in Boccaccio sono ben trenta): e ci sono tutte nel ciclo di Floris, anche se, per farle entrare nel numero di tele che gli è stato commissionato, deve accoppiarne quattro. Dell'interpretazione allegorica del mitografo medievale nulla (o ben poco, come vedremo) resta in queste immagini moderne, e lo dimostrano proprio le iscrizioni latine che corredano le incisioni di Cornelis Cort, che recuperano alla lettera il racconto mitico: nell'Europa del Cinquecento, ormai, la figura dominante di Ercole è quella dell'eroe vittorioso su nemici e mostri, è la forma del moderno principe gentiluomo, più che il vindice della virtù di contro al vizio o il cavaliere errante di avventura in avventura.

La prima immagine della barda anteriore riguarda la prima fatica (almeno nel canone di Apollodoro; per Alberico è, invece, la secon-

[17] Cfr. Seznec 1939, pp. 197-9: «le sue figure costituiranno il modello tipologico degli artisti per tutto il Quattrocento e anche oltre»; per l'analisi della successiva storia di queste immagini, fino ai tarocchi di Mantegna e agli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara, cfr. pp. 205-55.

[18] Restando ovviamente entro i limiti cronologici dell'armatura di Eliseus Libaerts, è pubblicato, sempre con l'intestazione di autore *Albricus* o *Albericus philosophus* e con il titolo *De imaginibus deorum* (ma è il *Libellus*: cfr. Seznec 1939, p. 272): con *De romanorum magistratibus* di Fenestella (Andrea Domenico Fiocco), Giacomo Mazzocchi, Roma, 1510 e 1517, Vienna 1510 e 1523; con i *Mythologiarum libri tres* di Fulgenzio, Henricus Petrus, Basilea, 1543; con il *Fabularum liber* di Igino, Ioannes Hervagius, Basilea, 1549.

[19] Con il titolo *Allegoriae poeticae, seu de veritate ac expositione poeticarum fabularum libri quatuor*, Jacques de Marnef, Parigi 1520 (è il *liber*); pubblicate in reprint in Albricus 1976.

da): Ercole dovrà portare a Euristeo la pelle del leone di Nemea, una belva invulnerabile nata da Tifone, un essere mostruoso figlio di Tartaro e Gea/Terra. Giunto a Nemea, Ercole va alla ricerca del leone e dapprima cerca di colpirlo con le frecce; quando capisce che è invulnerabile, lo insegue brandendo la clava. Il leone si rifugia nella sua tana, che ha due accessi; Ercole ne blocca uno ed entra dall'altro per affrontare la belva. Con un braccio le circonda il collo, stringendo fino a strangolarla; poi si carica il leone sulle spalle e la porta via per consegnarlo a Euristeo. A partire da questo momento Ercole indosserà, come suo attributo specifico (insieme con la clava), la pelle del leone nemeo.

Libaerts scolpisce questa impresa illustrandone il momento culminante (fig. 2): Ercole, completamente nudo, sta strangolando il leone; in primo piano, a terra tra piante e fiori, la clava e ossa residuali dei cruenti pasti della belva. Sullo sfondo, tre figure maschili, arrampicate, per il terrore, su tre alberi; nei margini sinistro e destro, in basso, due dettagli del corpo del leone. La derivazione da Floris & Cort è netta (fig. 3): Libaerts rovescia l'impianto, sfoltisce la vegetazione sullo sfondo, elimina il singolare dettaglio del leone che stringe tra i denti la clava; ma la posa di Ercole che afferra il leone per il collo (con il volto bene in evidenza, mentre nell'incisione è coperto dalla criniera del leone; è da notare la singolare incongruenza di Ercole privo di barba: per effetto di questa innovazione iconografica), i due corpi del leone in basso, le figure maschili arrampicate sugli alberi, sono evidentemente derivate dall'incisione[20].

Se non soccorresse la sicurezza con cui Alberico la classifica come *prima victoria* di Ercole, sarebbe certamente più complessa la lettura dell'immagine centrale della barda anteriore, che è l'ovale di maggiore formato e in posizione di assoluto rilievo frontale (fig. 4)[21].

[20] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, p. 32 (n. 173 del catalogo); Van de Velde 1965, p. 118, e 1975, I, pp. 220-1; II, p. 200. La serie delle incisioni di Cort è corredata da una didascalia in latino; per questa immagine: «Caeditur herculeis moles nemeaea lacertis | Arvaque sunt precibus tuta molorche tuis». Segnalo che Van de Velde pubblica sempre, molto opportunamente, il passo di Alberico corrispondente alle imprese erculee: l'interpretazione allegorica di Alberico mette in rilievo la fortezza dell'animo, contro cui nessuna forza fisica può prevalere, e la pelle del leone è la forza della virtù.

[21] Probabilmente per un effetto di dipendenza dalla fonte, anche sull'armatura questa è la prima immagine che si offre a chi ne osserva l'insieme: ma più ancora contano le ragioni figurative e plastiche, che ne fanno una concitata scena di battaglia. Segnalo che anche nelle *Fatiche de Hercule* di Pier Andrea de' Bassi (in prima edizione nel 1475, ma scritto per il signore di Ferrara, Nicolò III, verso il 1420) la centauromachia è direttamente rubricata come «quartadecima faticha de Hercule: come morti li centauri recuperò Ypodamia moglie de Perithoo»; l'impresa è però condotta con Teseo (Bassi 1475, pp. 33r-35r).

Rappresenta la battaglia contro i centauri (centauromachia; tema antichissimo nella tradizione figurativa: risale ai fregi del Partenone) che si scatena durante le nozze di Piritoo, re dei Lapiti. Non sempre, però, ne è protagonista Ercole (e infatti questa battaglia non è nel canone delle sue fatiche secondo Apollodoro), che del resto con loro aveva già combattuto nel corso dell'impresa del cinghiale di Erimanto; talvolta l'impresa è attribuita a Teseo, figlio di Egeo, l'altro grande eroe della mitografia antica, protagonista di tante imprese (il Minotauro, Arianna eccetera)[22], amico di Ercole, che lo ha liberato dall'Ade, ove era incatenato con Piritoo, e con lui combatte contro le Amazzoni; secondo altri mitografi, Ercole e Teseo sono insieme anche contro i centauri. Comunque sia, tutto avviene nel corso del banchetto per le nozze di Piritoo, figlio di Issione e re dei Lapiti, con Ippodamia: alla festa erano stati invitati anche i centauri, che però si ubriacano e cercano di rapire la sposa e le altre sue compagne. Si scatena la battaglia ed Ercole (o Teseo, o insieme) uccide molti centauri.

L'immagine di Libaerts presenta una scena concitata e fitta di figure in lotta o a terra, ferite e uccise, o in fuga sullo sfondo. I centauri stanno cercando di rapire Ippodamia, che si divincola (ma non è la sola donna rapita; nell'immagine se ne riconoscono almeno altre due: in secondo piano a sinistra, sullo sfondo a sinistra). L'eroe che li combatte brandisce una clava e sta colpendo un centauro[23]. Nell'immagine lo scontro è al culmine e la concitazione è drammatica: la scena del banchetto (si intravvede un tendaggio, in alto a destra) interrotto dalla violenza dei centauri ubriachi: sul margine destro se ne riconosce uno che brandisce nella mano destra un'anfora (come nella fig. 23) e l'uomo a terra schiacciato da una tavola che era imbandita (si vede la tovaglia e alcuni frutti) ha ancora in mano un'anfora.

La rielaborazione del modello di Floris & Cort è qui notevole (fig. 5)[24]: Libaerts non solo rovescia, di nuovo, l'immagine dell'incisione, ma la trasforma in una scena di grande battaglia (degna, quindi, di essere l'immagine frontale della barda), trasferendola all'esterno dell'origina-

[22] Per Teseo, cfr. Davidson Reid 1993, pp. 1020-6.

[23] Che qui Ercole sia senza la pelle del leone deriva dalla fonte che la registra come prima impresa: precedente a quella contro il leone di Nemea, che è la seconda.

[24] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, pp. 31-2 (n. 172); Van de Velde 1965, p. 118, e 1975, I, p. 220, II, p. 199. La didascalia dell'incisione: «Pirithoo pulcram Hippodamen auferre volentes | sternit centauros Hercules acre genus». Per Alberico i centauri sono immagine degli uomini carnali, che il vizio della concupiscenza rende bestie: sono sconfitti dalla virtù dell'animo.

ria sala del banchetto (da cui è ripresa la tavola rovesciata: diventa, però, solo un dettaglio) e moltiplicando le figure in lotta (sono conservate quelle in lontananza); del tutto nuovo è il gruppo, in primo piano, di Ippodamia rapita da un centauro, e tanto più rilevata è l'immagine di Ercole in azione.

La terza immagine della barda anteriore raffigura quella che per Alberico è la nona fatica di Ercole (anche questa, invece, non è compresa nel canone di Apollodoro): la lotta con Anteo, un soggetto, da tempo, molto frequentato dagli artisti moderni. L'episodio avviene nel corso delle peripezie che accompagnano il viaggio dell'eroe verso il paese delle Esperidi (nona impresa per Alberico, undicesima per Apollodoro). Ercole arriva in Libia, di cui Anteo, figlio di Poseidone/Nettuno e di Gea/Terra, era re, e deve sottostare a una prova di forza alla quale tutti gli stranieri sono obbligati, cioè a combattere con Anteo, che però li uccideva tutti. Ercole, a conoscenza del segreto della forza del re di Libia (aumentava se toccava terra con i piedi: per essere figlio di Gea/Terra), lo solleva in aria e lo stronca con le braccia, uccidendolo.

Al centro dell'immagine di Libaerts (fig. 6) si vede Ercole (cinto dalla pelle del leone; la clava è abbandonata a terra), di spalle, che solleva Anteo; la scena si svolge in riva al mare, solcato da una nave (a sinistra); sullo sfondo una collina con alberi; in primo piano, una vecchia donna, con i seni avvizziti e le chiome sconvolte. Che sia ripresa diretta da Floris & Cort (fig. 7) è subito evidente, anche se l'immagine è di nuovo rovesciata, con Ercole di spalle, con il mare che sostituisce la campagna[25]. L'elemento più forte di continuità è nell'immagine della vecchia in primo piano: è la personificazione della Libidine, o *Concupiscentia*, di cui Anteo è figura nella tradizione mitografica, raccolta anche da Salutati[26].

Proseguendo lungo il lato sinistro, la quarta immagine della barda è posta sul fiancale (è quindi destinata a essere parzialmente coperta

[25] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, pp. 36-7 (n. 180); Van de Velde 1965, p. 118, e 1975, I, pp. 224-5, II, p. 206. La didascalia dell'incisione: «Deficit hic pugnax Antaeus in are victus | nullaque sublato terra ferebat opem». Per la tela di Floris con lo stesso soggetto, cfr. Van de Velde 1975, I, pp. 167-8; II, p. 31 (sempre con la figura di vecchia in primo piano).

[26] Cfr. Salutati 1951, p. 322. Osservo che si tratta della sola immagine allegorica che affiora con tanto rilievo nell'impianto iconografico di Floris & Cort & Libaerts: per Alberico, Anteo è «forma libidinis». Segnalo che l'immagine della vecchia con i nudi seni avvizziti è già in un'immagine di Marcantonio Raimondi sullo stesso soggetto (cfr. TIB 26 316); ed è sullo sfondo della concitata scena di Ercole che combatte con i Molionidi (nipoti di Augia che vuole vendicarsi dell'affronto subito dall'eroe): TIB 10 127.

dalle gambe del cavaliere: come quella posta sul fiancale destro): raffigura la cattura del cinghiale del monte Erimanto, che devastava la regione della Psofide (è la decima fatica secondo Alberico; la quarta nel canone di Apollodoro). Ercole lo stana gridando e lo spinge nella neve alta del monte; qui riesce a catturarlo al laccio e quindi lo porta a Micene, per consegnarlo a Euristeo.

L'immagine di Libaerts (fig. 8) raffigura Ercole, appena coperto dalla pelle del leone, che brandisce la clava contro il cinghiale, di imponente mole, che scatta all'attacco. Sullo sfondo, la conclusione della storia: Ercole, con il cinghiale sulle spalle, seguito da un carro tirato da una coppia di buoi, si avvia verso una città. Rispetto a Floris & Cort (fig. 9)[27], che collocano l'impresa, in secondo piano, sulla parte destra dell'immagine dominata, a sinistra, da Gerione (è la prima immagine doppia di questo ciclo), Libaerts qui inventa praticamente tutto, anche se nell'impianto resta fedele alla fonte, per quanto miniaturizzata: Ercole è in atto di colpire il cinghiale con la clava, sullo sfondo il carro che si avvia verso la città e l'eroe oberato dal peso del cinghiale sulle spalle.

La prima delle tre immagini poste sulla barda posteriore sinistra dell'armatura rappresenta l'episodio di Ercole e Caco (è la settima fatica nel canone di Alberico; non è narrata da Apollodoro): conclusa l'impresa di Gerione, sulla strada del ritorno verso Micene, durante una sosta, Ercole si addormenta, e Caco, un bandito, cerca di rubargli le vacche, nascondendole in una grotta. Al risveglio, Ercole si rende conto della scomparsa delle vacche, ma i loro muggiti lo indirizzano verso il nascondiglio; uccide quindi Caco e recupera le vacche.

L'immagine di Libaerts (fig. 10) è dominata in primo piano da Ercole che dorme (ha in mano la clava e indossa la pelle del leone nemeo), mentre Caco, afferrando una mucca per la coda, cerca di portarla verso la grotta, il cui ingresso si intravvede alle sue spalle; altre mucche sono sulla collina che sovrasta la grotta e nei campi. A destra è la conclusione della storia: impugnando la clava, Ercole (sempre coperto della sola pelle del leone) si appresta a colpire Caco. In Floris & Cort anche questa immagine è in secondo piano (fig. 11), sulla parte destra dell'immagine dominata, a sinistra, dall'episodio delle cavalle di Diomede (è la seconda immagine doppia di questo ciclo): s'intrav-

[27] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, p. 36 (n. 179); Van de Velde 1965, p. 118, e 1975, I, pp. 225-6, II, p. 207. La didascalia dell'incisione: «Sternitur arcas aper, procul armentoque opulento | ceditur abducto Geryon ore triplex». Alberico interpreta la storia allegoricamente come prova della forza della virtù dell'animo che supera e vince ogni cosa.

vede Caco che porta via una mucca tirandola per la coda, mentre Ercole lo assale brandendo la clava[28]. In questo caso Libaerts inventa *ex novo* la scena: resta solo un'allusione all'immagine di Caco che tira per la coda la mucca.

La seconda immagine della barda posteriore sinistra è dedicata all'impresa di Ercole contro l'idra della palude di Lerna (è la quinta fatica nel canone di Alberico, la seconda in quello di Apollodoro), che si spingeva nella pianura circostante, distruggendo il bestiame e devastando il territorio: il corpo del mostro era enorme, con nove teste, di cui otto erano mortali e una, quella centrale, immortale. Giunto a Lerna, Ercole trova l'idra su una collina presso la sua tana; la colpisce con frecce infuocate, costringendola a uscire; l'afferra allora saldamente, ma l'idra si avvinghia alle gambe di Ercole, che invano tronca le sue teste, perché subito ne nascono delle altre. Un enorme granchio giunge in soccorso dell'idra, ma Ercole lo uccide, chiamando quindi in soccorso Iolao (era il suo auriga), che incendia la selva e con i tizzoni ardenti brucia le teste dell'idra alla loro radice, impedendone così la riproduzione. A questo punto Ercole può tagliare la testa immortale e seppellirla con un grosso macigno.

L'immagine di Libaerts (fig. 12) illustra il momento culminante dell'episodio: Ercole, ben poco coperto dalla pelle del leone nemeo, brandisce la clava contro l'idra, mentre Iolao brucia con un tizzone ardente una delle sue teste; in primo piano, in basso, granchi in movimento (altri, in corteo, a sinistra) e teste mozze dell'idra; sullo sfondo edifici di una città. La derivazione diretta da Floris & Cort (fig. 13)[29] è di nuovo molto evidente: anche se rovescia ancora una volta l'impianto, Libaerts conserva tutti gli elementi figurativi (il gesto di Ercole, Iolao con il tizzone, i granchi, la città sullo sfondo); solo il corpo dell'idra è diversamente effigiato.

La terza immagine della barda posteriore sinistra illustra l'impresa di Ercole contro Cerbero (è la terza fatica nel canone di Alberico; la dodicesima e ultima in quello di Apollodoro), il mostro a guardia dell'Ade (gli inferi), con tre teste di cane, la coda di serpente e sul dorso

[28] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, p. 35 (n. 178); Van de Velde 1965, p. 118 p. 118, e 1975, I, pp. 223-4, II, p. 205. La didascalia dell'incisione: «Raptorem truncat Cacon ipsumque tyrannum | hospitibus pastis dat Diomeden equis». L'interpretazione allegorica di Alberico pone Caco come figura del male e della frode, ed Ercole come figura della virtù che elimina i cattivi affermando se stessa.

[29] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, p. 34 (n. 176); Van de Velde 1965, p. 118, e 1975, I, p. 222, II, p. 203. La didascalia dell'incisione: «Indefessa gerens redivivis bella colubris | Argolis ad Lernae tunditur hydra vadum».

teste di serpenti di ogni tipo. Arrivato a Tenaro in Leuconia, dove era l'ingresso all'Ade, Ercole lo oltrepassa: tutte le anime fuggono spaventate, tranne Meleagro e la Gorgone Medusa. Incontra poi Cerbero e lo affronta, catturandolo.

L'immagine di Libaerts (fig. 14) mostra Ercole, che indossa la pelle del leone nemeo, in lotta con Cerbero: impugna con la mano sinistra la catena che tiene legato il mostro e con la destra brandisce la clava. A terra giace Menete, che aveva cercato di contrastarlo, e sullo sfondo, davanti alla porta fortificata dell'Ade, due figure nude (un uomo e una donna: Admeto e Alcesti, secondo Alberico), che ne escono. Anche in questo caso la derivazione da Floris & Cort (fig. 15)[30] è evidente, ma la rielaborazione di Libaerts resta notevole: se accentua la mostruosità di Cerbero e la visibilità della catena e se riorganizza l'immagine di Ercole (inverte il gesto delle mani che tengono la catena e impugnano la clava; colloca la pelle del leone sulla testa), conserva il corpo morto a terra e le due figure che escono dall'Ade (trasformato in fortezza).

La prima immagine della barda posteriore destra è dedicata all'impresa di Ercole che conquista le mele d'oro del giardino delle Esperidi, situato nel paese degli Iperborei, presso Atlante (è la quarta fatica nel canone di Alberico; l'undicesima in Apollodoro); le mele erano state donate a Era/Giunone per le sue nozze con Zeus/Giove ed erano custodite da un drago immortale dalle cento teste (di nome Lado), che emetteva terribili suoni, e dalle Esperidi (Egle, Eurizia, Esperia, Aretusa). Ercole si mette in viaggio e dopo molte peripezie (tra cui: lotta con Anteo, libera Prometeo, incontra Atlante) giunge infine nel giardino delle Esperidi; qui, dopo aver ucciso il drago, prende le mele d'oro e le porta a Euristeo.

L'immagine di Libaerts (fig. 16) mostra Ercole, che brandisce la clava e indossa la pelle del leone, in lotta con il drago (alato, con una sola testa), che custodisce il giardino delle Esperidi (sullo sfondo a sinistra, è rappresentato in sintesi, quando l'impresa è conclusa: un albero con due fanciulle che rendono omaggio a Ercole, intento a cogliere le mele), caratterizzato come un interno di villa rinascimentale: un giardino, appunto. La derivazione da Floris & Cort è

[30] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, pp. 32-33 (n. 174); Van de Velde 1965, p. 118, e 1975, I, p. 221, II, p. 201. La didascalia dell'incisione: «Pheraeciadae miserans uxore redempta | abstulit Alcesten Cerbere saeve tibi». L'interpretazione allegorica di Alberico rileva come la ragione e la virtù dell'animo vinca tutti i desideri e i vizi terreni e soprattutto quello della gola, di cui Cerbero è figura.

molto evidente (fig. 17)[31]: a parte il solito rovesciamento dell'impostazione dell'immagine di Ercole (qui di spalle, in Libaerts di fronte) e una più marcata caratterizzazione del drago, resta il gesto di Ercole, la scena del giardino (accentuato come tale da Libaerts), e sullo sfondo Ercole che coglie le mele d'oro (Libaerts aggiunge le figurine delle Esperidi).

La seconda immagine della barda posteriore destra illustra l'incontro di Ercole con Atlante, figlio di Giapeto e di Asia, destinato a sorreggere sulle sue spalle la volta celeste (in Alberico è la dodicesima e ultima fatica; non è nel canone di Apollodoro). Mentre è in viaggio verso il giardino delle Esperidi, Ercole giunge nel paese degli Iperborei e convince Atlante ad andargli a prendere le mele delle Esperidi, dopo aver preso il suo posto nel sorreggere la volta del cielo. Quando però Atlante fa ritorno, non intende più riprendere il suo posto, ma con un inganno Ercole gli restituisce il carico e se ne va.

Nell'immagine di Libaerts (fig. 18) si vede, a destra, Ercole (indossa la pelle del leone nemeo) mentre sorregge la volta celeste (si riconoscono diverse costellazioni), mentre un uomo dalla testa coronata (Zeus/Giove o Atlante stesso), con un martello in mano, ne aggiunge una nuova, in forma di stella: è la costellazione di Ercole. Sullo sfondo della scena, al centro, una piccola città. Questa volta la rielaborazione di Floris & Cort (fig. 19)[32] è molto più forte: l'impianto resta inalterato, ma la sfera terrestre acquista in Libaerts un rilievo dominante; e poi: Ercole non è più seduto, bensì inginocchiato; l'altro uomo, che ha già il martello (nella mano sinistra, però), è rivestito e incoronato.

La terza immagine della barda posteriore destra illustra il combattimento con il dio fluviale Acheloo, trasformatosi in toro, che vuole impedire le nozze di Ercole con Deianira (è la sesta fatica del canone di Alberico; nel canone di Apollodoro la settima fatica è simile: la cattura del toro di Creta; ma è narrata anche l'impresa con Acheloo). Nel combattimento Ercole sconfigge il toro e gli strappa un corno, e quindi sposa Deianira.

[31] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, p. 33 (n. 175); Van de Velde 1965, p. 118, e 1975, I, p. 222, II, p. 202. La didascalia dell'incisione: «Truncatum Hesperides etiam flevere draconem | rapta quod ex hortis aurea poma forent». Secondo Alberico l'episodio significa l'importanza dei frutti della virtù, che possono essere conquistati solo dopo aver distrutto il vizio (il drago).

[32] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, p. 37 (n. 181); Van de Velde 1965, p. 118, e 1975, I, pp. 226-7; II, p. 208. La didascalia dell'incisione: «Pondere quod victus sudaret olympifer Atlas | hercules astriferos sustinet ipse polos». L'interpretazione di Alberico mette in rilievo la figura di Ercole astrologo, cioè sapiente e filosofo.

Libaerts (fig. 20) mostra Ercole, con la pelle del leone che svolazza sulle sue spalle, impegnato nel momento culminante della lotta con il massiccio toro, che ha piegato le gambe anteriori per la spinta esercitata da Ercole sulle sue corna. Sullo sfondo, in alto a sinistra, nei pressi di un boschetto, tre figure femminili nude: in piedi è la Fortuna, che sta facendo riempire da due sue ancelle accosciate una cornucopia; sul margine alto a destra, la conclusione dell'impresa: il toro si allontana; è stato lasciato libero da Ercole, che avrebbe voluto sacrificarlo a Era/Giunone per placarla, ma la dea ha rifiutato; in lontananza le case di un borgo. La derivazione da Floris & Cort (fig. 21)[33] è netta: ancorché rovesciata, l'immagine di Libaerts conserva tutti gli elementi figurativi della fonte, dalla dominanza del corpo dél toro che subisce il gesto di Ercole, che gli afferra le corna premendo una gamba sul collo, alle tre donne nude sullo sfondo con la cornucopia tra le mani (l'edificio in rovina è sostituito però da Libaerts con un boschetto), e al toro libero sullo sfondo, a destra.

L'immagine del fiancale destro (anch'essa, come quella a sinistra, destinata a essere parzialmente coperta dalle gambe del cavaliere) è dedicata a Ercole neonato che strozza nella culla due serpenti: non è compresa nel canone di Alberico e neppure in quello di Apollodoro, ed è soggetto iconografico piuttosto raro, almeno a confronto con altre imprese dell'eroe[34]. Il mito narra che Era/Giunone, nemica acerrima di Ercole, gli mette nella culla due enormi serpenti. Alcmena urla dal terrore, appena se ne accorge, e chiama il marito Anfitrione, ma Ercole si solleva nella culla e con le mani strangola i due serpenti.

Nell'immagine di Libaerts (fig. 22; è la sola senza corrispondenza nel ciclo di Floris & Cort) è raffigurato un interno domestico, con al centro un basso tavolo con sopra un lucerna accesa; a destra la culla con Ercole e i serpenti; a sinistra, dietro una tenda sollevata entrano Alcmena e Anfitrione; dalla finestra, sullo sfondo al centro, si intravvedono edifici di una città[35].

[33] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, pp. 34-35 (n. 177); Van de Velde 1965, p. 118, e 1975, I, p. 223, II, p. 204. La didascalia dell'incisione: «Mutilat indefessum Acheloum divite cornu | causa trucis pugnae Deianira fuit».

[34] Rinvio ancora a Davidson Reid 1993, pp. 526-7.

[35] Nella Biblioteca Ambrosiana di Milano è conservato un disegno autografo di Frans Floris (raccolto nel «Codice Resta»: F26inf 68) con Ercole in culla che strozza due serpenti, attorniato da un gruppo di quattro donne agitate dal terrore, mentre Alcmena è a letto e Giove si affaccia da una nuvola; a destra, sullo sfondo, Ercole lotta con il leone nemeo. Il disegno non è nel catalogo di Van de Velde 1975, ma non ha alcun rapporto con l'immagine di Libaerts.

L'immagine della groppiera sinistra della barda (peraltro difficilmente visibile per la sua posizione) illustra l'impresa di Ercole contro Gerione (è l'undicesima fatica nel canone di Alberico; la decima in quello di Apollodoro): figlio di Crisaoro e Calliroe, Gerione era un mostro che viveva nell'isola di Erizia vicina all'Oceano; aveva tre corpi d'uomo che si riunivano alla vita e poi si dividevano di nuovo in tre a partire dai fianchi. La ricerca delle sue vacche dal manto rossastro, custodite dal bovaro Eurizione e da un terribile cane a due teste, Ortro, impegna Ercole attraverso l'Europa fino alla Libia (passando il mare pone le due mitiche colonne, segno del limite del mondo conosciuto). Quando trova le vacche, uccide il cane e il bovaro, e se ne impadronisce. Ma Gerione, avvertito di quanto è accaduto, interviene, attaccando Ercole, che lo colpisce a morte con una freccia. Dopo lunghe peripezie le vacche sono portate a Micene e consegnate a Euristeo.

L'immagine di Libaerts (fig. 23) mostra la lotta tra Gerione (caratterizzato dalle sole tre teste: coronate, perché re di Spagna; impugna un bastone) ed Ercole, che indossa sui fianchi la pelle del leone e brandisce la clava; in basso è il corpo esanime del cane a due teste, mentre la figura maschile alla sinistra di Gerione dovrebbe essere il bovaro Eurizione ancora vivo (impugna con la destra un'anfora: è lo stesso gesto di offesa di un centauro nel margine destro della fig. 4); l'uomo che sta aiutando Ercole dovrebbe essere l'auriga Iolao (lo stesso che prende parte all'uccisione dell'idra di Lerna). Sullo sfondo, nel margine destro, un cenno di città. La dipendenza da Floris & Cort (fig. 9)[36] è evidente, pur nella ristrettezza della scena (come ho già detto, l'immagine accoglie anche, a destra sullo sfondo, l'impresa contro il cinghiale di Erimanto): di nuovo rovesciata, si riconoscono tutti gli elementi iconici ripresi da Libaerts (Gerione con le tre teste coronate e con un bastone in mano, il cane ai suoi piedi, Olao che brandisce la clava a due mani e l'altra figura d'uomo che impugna un'anfora, ma con la sinistra).

L'ottava fatica (Alberico e Apollodoro concordano in questo caso) ordinata da Euristeo a Ercole è di portargli le cavalle antropofaghe di Diomede, figlio di Ares/Marte e di Cirene, re dei Bistoni in Tracia. Imbarcatosi con alcuni seguaci volontari, Ercole elimina i custodi delle cavalle e le porta verso il mare. I Bistoni, però, lo inseguono impe-

[36] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, p. 36 (n. 179); Van de Velde 1965, p. 118, e 1975, I, pp. 225-6, II, p. 207. Per la didascalia rinvio alla scena del cinghiale.

gnandolo in combattimento: Ercole li sconfigge, uccide Diomede e porta quindi le cavalle a Euristeo.

L'immagine di Libaerts è posta sulla groppiera destra della barda (fig. 24), anch'essa difficilmente visibile per la sua posizione, mostra la conclusione dell'impresa: Diomede è a terra ucciso, affiancato da Ercole, di spalle, in piedi, con la clava poggiata verso in basso e con la pelle del leone che gli cinge i fianchi, e da tre cavalle che sembrano soffrire per la morte del loro padrone. Sullo sfondo, altre cavalle e il profilo di una città. La derivazione da Floris & Cort (fig. 11)[37] è evidente, anche se questa immagine è condivisa con l'episodio di Caco: con il solito rovesciamento della posizione di Ercole (da frontale diventa di spalle), conserva la postura di Diomede a terra e il gesto delle cavalle (due e non tre).

Questo è il programma iconografico dei tredici medaglioni erculei posti sulla barda. In conclusione, vorrei proporre alcuni rilievi generali.

Il primo riguarda l'ambito di riferimento della cultura figurativa di Eliseus Libaerts: dai riscontri con Frans Floris e Cornelis Cort è dunque Anversa, né avrebbe potuto essere altrimenti, solo considerando la sua centralità nel mercato europeo dell'arte a metà Cinquecento. Ulteriori ricerche, in particolare per quanto riguarda le immagini della corazza, potranno offrire i necessari riscontri di questo parziale, intanto, accertamento, individuando altre, più dirette, corrispondenze con qualche serie di disegni o con altro materiale figurativo: comunque, per le evidenti ragioni già illustrate, senza andare troppo lontano da Anversa e dalla sua eccezionale produzione di immagini.

Il secondo rilievo riconosce che la qualità del lavoro di Eliseus Libaerts risulta tanto più evidente dal confronto con le immagini del modello di riferimento: se non si troveranno mediazioni più dirette, emerge nettamente la sua grande abilità nel rielaborarlo, in modo di volta in volta più o meno profondo, ma sempre coinvolgendo la *dispositio* e l'*ornatus*, e spesso anche l'*inventio*; ma emerge anche, e soprattutto, la sua competenza creativa di immagini nuove pur nella fedeltà a una consolidata topica e a un modello diretto. Il risultato, il più delle volte, se non sempre, è che l'immagine derivata dal modello di un pittore della fama di Frans Floris e di un incisore accreditato come Cornelis Cort, non solo non sconta una perdita di valore estetico nel

[37] Cfr. *New Hollstein Dutch* 2000, p. 356 (n. 178); Van de Velde 1965, p. 118, e 1975, I, pp. 223-4; II, p. 205. Per la didascalia rinvio alla scena con Caco. Ancora un esempio, per Alberico, della lotta tra la virtù e il vizio.

passaggio riproduttivo, ma anzi si assicura un guadagno proprio in termini di efficacia sia propriamente figurativa che complessivamente estetica, per un'accentuata drammatizzazione dinamica delle scene, sempre sature, con le figure in forte torsione: fattori propriamente manieristici, senza dubbio appresi alla scuola italiana, da tempo espatriata a Fontainebleau. Libaerts, insomma, non sembra avere nulla del decoratore che si limita a trasferire passivamente nel linguaggio della sua arte settoriale quanto ha ricevuto idea e forma da altri artisti, professionisti di arti più eccellenti.

L'ultimo rilievo conferma le modalità del riuso della fonte mitografica mediolatina: come ho già accennato, la scelta di Alberico da parte di Frans Floris (automaticamente trasmessa a Cort e Libaerts) ha solo ragioni pratiche, di economia figurativa, cioè di numero limitato (anzi, chiuso) delle storie. Lo conferma non solo la serie delle didascalie che accompagnano le incisioni, ma soprattutto il riuso nell'armatura di Dresda, dove nulla resta dell'interpretazione allegorica propria della fonte: Ercole non è più figura della battaglia tra la virtù e il vizio, bensì è l'archetipo vivo del moderno eroe vittorioso e terribile, con la sua magnanima fortezza.

Prima di lasciare la barda del cavallo, occorre dare qualche ragguaglio sull'inserimento dei tredici medaglioni nel contesto decorativo, in cui spiccano immediatamente per contrasto cromatico (grigio su oro). Come ho già detto, infatti, l'armatura di Dresda impone la sua alta qualità estetica anche e soprattutto nella cura maniacale dei dettagli dell'*ornatus*, che saturano praticamente ogni superficie disponibile, come già si può intravvedere sui margini delle immagini con le storie di Ercole qui pubblicate in dettaglio: è, insomma, l'esecuzione raffinata di un vero e proprio repertorio decorativo e ornamentale, di cui è ampiamente documentata (e proprio ad Anversa, come ho indicato) la diffusione anche attraverso libri di incisioni; è, anche, la cultura delle grottesche: uno dei paradigmi figurativi che connotano l'esperienza dei Moderni che imitano gli Antichi[38].

Il programma iconografico delle storie di Ercole deborda dai medaglioni perché scandisce e struttura le singole parti della barda secondo l'istanza di simmetria, costitutiva e propria – come ho già osservato – dell'immaginario classicistico rinascimentale, principio genetico delle forme moderne per imitazione della *pristina forma*, nel più assoluto rispetto dell'archetipico rapporto tra arte e natura. La parte ante-

[38] Rinvio ancora a Morel 1997.

riore, a esempio, inscrive i tre medaglioni non solo rispettando la simmetria nella loro sequenza (tondo, ovale orizzontale, tondo), ma anche circondandoli di motivi ornamentali a sbalzo (e in metallo grigio) che emergono tutti per contrasto anche cromatico rispetto al fondo dorato trattato all'agemina.

Questi motivi a sbalzo sono disposti anch'essi simmetricamente: ai due margini estremi della barda (comunque marcata in tutto il suo bordo laterale e inferiore dalla greca intrecciata all'alloro: marcatura trionfale generica), e cioè a sinistra del primo tondo (fig. 2) e a destra del secondo (fig. 6) sono replicati i trofei di armi, come marcatura trionfale specifica, ma denotativa, cioè di repertorio (sono infatti disseminati ovunque: a esempio nei fiancali sinistro e destro; figg. 25 e 26); la marcatura trionfale connotativa è infatti interamente consegnata al tema di Ercole. E poi ancora: i racemi che ornano il primo tondo in basso a destra (fig. 2), tornano sulla sinistra del secondo (fig. 6); e così pure la farfalla in alto a destra nel primo (fig. 2), corrisponde a quella in alto a sinistra del secondo (fig. 6). L'ovale centrale è completamente circondato da racemi con fiori e frutti; in basso, sia a sinistra che a destra, due sfingi in simmetria (fig. 4).

Più complessa la corrispondenza delle simmetrie nei dettagli ornamentali a sbalzo della barda posteriore e della groppiera. La divisione della prima in due parti per necessità funzionali (dipendenti dal corpo del cavallo: fianco sinistro e destro), ciascuna articolata poi in tre pezzi per necessità strutturali (di fabbricazione e montaggio dell'armatura), non impedisce al gioco delle simmetrie di funzionare come se fosse una fascia unica e continua, a cominciare dalla sequenza delle forme dei medaglioni: tondo, ovale verticale, tondo, nella prima parte (barda posteriore sinistra del cavallo); tondo, ovale verticale, tondo, nella seconda parte (barda posteriore destra del cavallo).

Analogamente simmetrica è la disposizione dei decori a sbalzo (sempre in metallo grigio su fondo dorato trattato finemente all'agemina) che seguono la segmentazione strutturale della barda posteriore in sei pezzi: gli stessi due uccelli contrapposti sormontano sia il tondo del primo pezzo di sinistra (fig. 10) che quello dell'ultimo pezzo di destra (fig. 20); e così i tondi del terzo pezzo (fig. 14) di sinistra e del primo di destra (fig. 16) sono sormontati dagli stessi racemi, mentre in basso la decorazione inserisce le stesse figure di mostro marino; stessi motivi ornamentali anche per gli ovali di sinistra (fig. 12) e di destra (fig. 18): uccelli in alto e rami con frutti in basso. La groppiera, infine, presenta nelle sue due parti sinistra e destra (figg. 23 e 24), gli stessi

motivi, a sbalzo in metallo grigio su fondo dorato all'agemina, di trofei d'armi e volute di racemi, sempre in simmetria.

Per quanto destinati a essere coperti dalle gambe del cavaliere, i fiancali sono decorati con particolare ricchezza, che sfrutta la sola superficie pressoché piana disponibile in tutta l'armatura: come ho già detto, presentano in basso, sia a destra che a sinistra, simmetrici trofei d'armi, ma anche volute di racemi con frutti e animali (un serpente, un uccello rapace). I dettagli delle riproduzioni (in particolare nelle figg. 25 e 26; parte sinistra e destra rispetto all'ovale orizzontale del fiancale di destra, con l'immagine di Ercole neonato che strozza i serpenti) consentono anche di cogliere il fitto lavoro di ageminatura che copre l'intera superficie dell'armatura libera da altri ornamenti o dai medaglioni e conferma l'effetto cromatico dominante (grigio su oro).

Per quanto riguarda il cavallo resta da descrivere l'iconografia della sella d'arme, che nei suoi due arcioni (anteriore e posteriore), è particolarmente ricca di decori (sempre bicolori): proprio per la sua contiguità con il corpo del sovrano, perché è la zona di frontiera e cerniera tra cavallo e cavaliere, luogo in cui, insieme, diventano inesorabile macchina da guerra, centauro.

È bordata nella parte esterna con lo stesso motivo di greche e foglie di alloro della barda, nonché dal cordoncino continuo di colore rosso; in entrambi gli arcioni, anteriore e posteriore presenta due figure di centauri eseguite a sbalzo (e grigie su fondo dorato all'agemina) e simmetricamente contrapposte: armati di clava e con scudo in quello anteriore (fig. 27); che tendono l'arco in quello posteriore (fig. 28: anche in questo caso il dettaglio ravvicinato consente di vedere la fittissima trama decorativa dell'ageminatura), tutt'e due le coppie sono rivolte verso l'immagine centrale (a sbalzo e di colore grigio), che è una testa di donna nell'arcione anteriore (una testa di donna, ma coronata, è anche nella parte inferiore del dorso della corazza: fig. 42), e il sole in quello posteriore (fig. 29). Se la testa di donna potrebbe rappresentare una delle virtù guerriere proprie del cavaliere (la Fortezza, a esempio), il sole è da sempre attributo proprio del principe sovrano[39].

[39] Topico nella trattatistica medievale, il tema è presente anche nella *Institutio principis christiani* di Erasmo da Rotterdam (in prima edizione nel 1516): se il sole è *simulacrum* di Dio, il sole sia immagine anche del principe (del suo «nativum sapientiae lumen»), e come il sole sia *salutaris* nei confronti del suo popolo (la metafora solare è molto protratta, in diverse variazioni); se Dio provvede ai suoi figli, il principe provveda sollecito ai suoi sudditi («publicis usibus»), perché questa è funzione sua propria e naturale: «Ut oculi est videre, aurium audire, narium olfacere, ita principis est populi rebus consulere», con successivo rinvio all'*Oeconomicus* di Senofonte.

La cura del dettaglio decorativo arriva ovunque, non perde neppure le staffe (fig. 30). Nel loro ridottissimo spazio sviluppato tutto in verticale, fitto di motivi ornamentali, si stagliano quattro figure di donne (due per ciascuna staffa: nella parte anteriore e in quella posteriore). sono le Erinni/Furie (di numero incerto, ma tre nel canone mitografico: Aletto, Tisifone e Megera), dee della vendetta, che stringono nella mano destra la spada[40].

3. *L'armatura del cavaliere.*

Rispetto allo sviluppo monotematico della barda (le storie di Ercole), il programma iconografico della corazza del cavaliere è molto più composito, anche se intensamente coerente e omogeneo: nella pertinenza tematica dei soggetti, nell'impianto strutturale dei medaglioni, negli ulteriori elementi decorativi, oltre che nell'effetto cromatico complessivo (del tutto omologo a quello della barda: grigio, oro, rosso, oltre che il vistoso pennacchio bicolore dell'elmo). Si accentua, ovviamente, il valore simbolico delle immagini, dal momento che connotano la seconda pelle del corpo di un cavaliere che è il sovrano: Ares/Marte, Giasone, storie di Troia, di nuovo Ercole, cavalieri in duello.

Le immagini della corazza sono ancora inscritte in medaglioni a sbalzo, che emergono nettamente, sempre per immediato contrasto cromatico, rispetto alla superficie dell'armatura, satura anch'essa di finissima cesellatura dorata all'agemina e di altri motivi (sempre a sbalzo e sempre grigi). Profilati come quelli della barda, anche questi medaglioni sono di varia foggia e dimensione (necessariamente minore, per la ridotta superficie disponibile), ma con un montaggio tanto più sofisticato, che deve tenere conto della struttura e dell'ergonomia delle parti: e infatti quelli degli spallacci sono tutti ovali, ma ben poco accentuati, quasi tondi; ed essendo qui la zona critica di tutte le armature – come ho già osservato –, i quattro suoi ovali sono anche variamente inclinati sul loro asse, sempre per le necessità del loro montaggio in zone mobili.

La sequenza delle immagini, poi, non è scandita nei prospetti (anteriore e posteriore), bensì si organizza in due fasce (superiore e inferiore: per ragioni strutturali di fabbricazione dei vari pezzi, tra loro separati, come busto e come spallacci), tematicamente correlate: la prima

[40] Per le Erinni/Furie, cfr. Davidson Reid 1993, pp. 442-3.

propone ritratti di eroi in azione; la seconda storie della guerra troiana. È dunque la seguente:

1. Ares/Marte (spallaccio destro anteriore; ovale verticale: 7 x 9,5 cm);

2. Giasone e il vello d'oro (spallaccio sinistro anteriore; ovale verticale: 7 x 9,5 cm);

3. Ercole e Laomedonte (spallaccio sinistro posteriore: ovale orizzontale: 10,2 x 11,8 cm);

4. Duello di cavalieri (spallaccio destro posteriore: ovale orizzontale: 10,2 x 11,8 cm);

5. Paride rapisce Elena (busto anteriore a sinistra; ovale verticale: 10 x 15,7 cm);

6. Combattimento tra Ettore e Aiace (busto anteriore a destra: ovale verticale: 10 x 15,5 cm);

7. Il cavallo di Troia (busto posteriore a sinistra: ovale verticale: 10 x 13,7 cm);

8. L'incendio di Troia (busto posteriore a destra: ovale verticale: 10 x 13, 7 cm).

Il doppio obiettivo del programma iconografico dell'armatura di Dresda, già riscontrato sulla base delle immagini e delle decorazioni della barda, è pienamente confermato dalle immagini e dalle decorazioni della corazza: sempre con assoluto rispetto della simmetria, il loro livello di qualità estetica e di complessità simbolico-culturale risulta ancora più curato, proprio perché – come ho detto –, a differenza della barda che rinviava, a brevissima distanza, dal cavallo al cavaliere, la corazza è direttamente la seconda pelle del suo corpo.

Il senso complessivo dell'iconografia della corazza è del tutto chiaro ed evidente: scandisce la topica classicistica del principe moderno come perfetto capitano, come vivente eroe emulo degli antichi eroi, perché a loro simile per seconda natura (cioè, per virtù e cultura)[1]. Se questo è – come poi più diffusamente cercherò di descrivere – uno dei fondamentali luoghi comuni del sistema discorsivo e rappresentativo di Antico regime, la sua efficacia comunicativa funziona sempre, proprio perché stereotipa, cioè comune e universale, connotazione.

Nell'armatura di Dresda il cavaliere sovrano non è soltanto l'eroe sempre vittorioso attraverso tante fatiche e imprese (Ercole), ma è direttamente Ares/Marte, il dio della guerra. Eroe e dio: la sua sovranità è nuovamente, e in termini che diventano più forti di quelli giuridico-

[1] Per la tradizione dell'immagine del perfetto capitano (discorsiva e iconica), rinvio a Fantoni 2001; per l'analisi delle rappresentazioni visive del sovrano come propaganda e legittimazione, rinvio al fondamentale *Iconography* 1998.

costituzionali, legittimata dal riconoscersi ed esibirsi moderno discendente degli antichi eroi della guerra troiana, emulo di Giasone e di Ercole. Questa riconnotazione della sovranità moderna non discende da una genealogia secondo natura e diritto, bensì può essere conseguita (sempre che si voglia) tramite l'esercizio di un'opzione culturale, che richiede studio e fatica: è proprio questa seconda natura a predicare e riconoscere come suoi simili gli dèi e gli eroi degli Antichi, dando così forma e senso sia alla nuova sovranità del moderno principe, sia alla nuova tipologia culturale del moderno gentiluomo, alla sua aristocrazia, nel valore antico, originario e proprio del termine.

Il dato che emerge immediatamente nel programma iconografico della corazza è la contaminazione del tema di Ercole con quello della guerra di Troia: esattamente nei termini della tradizione dei romanzi medievali e moderni che discendono per li rami dal *Roman de Troie* di Benoît de Saint Maure[2]. In questo senso è decisiva, rispetto al lavoro di Eliseus Libaerts, la mediazione di un romanzo borgognone di metà Quattrocento, *Le recueil des histoires de Troyes* di Raoul Le Fèvre (scritto verso il 1464): è questo il testo che maggiormente concorre alla diffusione europea dei temi di Troia (sempre intrecciati a quelli di Ercole, tanto che ne sono estratti segmenti autonomi, come *Les prouesses et vaillances d'Hercule*), e il suo successo è tale da essere stampato prima nella traduzione inglese che nel testo originale, a Bruges nel 1473 (poi con una notevole serie di ristampe e traduzioni, oltre che di manoscritti)[3].

[2] Rimaneggiamento delle opere di Ditti Cretese (*Ephemeris belli troiani*: composto in greco tra il II e III secolo d.C., tradotto in latino) e Darete Frigio (*Historia de excidio Troiae*: risale al V secolo d.C.), questa sterminata opera di trentamila versi, scritta verso il 1165, è l'architesto di una serie notevole di romanzi (in verso e in prosa) che la compendiano e adattano, in tutte le lingue europee: *Das Lied von Troya* di Herbort von Fritzlar (circa 1190), *Der Göttweiger Trojanerkrieg* di Wolfram von Eschenbach (tra XII e XIII secolo), *Trojaensche Oolang* di Segher Dieregotgaf (in antico olandese: lo scrittore visse tra il 1235 e il 1300), *Ystorien van Troyen* di Jacob Van Maerlant (fiammingo: verso il 1265), *Trójumanna saga* di anonimo islandese (circa 1260), *Historia de destructione Troiae* di Guido delle Colonne (compendio in latino, della seconda metà del Duecento: molto diffuso, tradotto in italiano, catalano, castigliano), *Der trojanerkrieg* di Konrad von Würzberg (verso il 1290), *The seege of Troye* di anonimo inglese (verso il 1300), *Das Buch von Troja* di Hans Maiz von Nördlingen (verso il 1392), *The Destruction of Troy* di anonimo inglese (circa 1385), *Der Trojanerkrieg* di Heinrich von Braunschweig (circa 1400), *The Troy Book* di John Lydgate (circa 1420); per non parlare delle riduzioni e sviluppi: come l'*Épistre d'Othéa à Hector* di Christine de Pisan (circa 1400) o il *Filostrato* di Giovanni Boccaccio (circa 1340). Per questa tradizione imponente e continua, cfr. Scherer 1963 e Jung 1996.

[3] La *princeps* in lingua inglese è realizzata da William Caxton, residente allora a Bruges, fondatore della tipografia britannica; lo stesso Caxton pubblica nel 1476 l'edizione in francese, sempre a Bruges (e l'*Histoire de Jason*); altri incunaboli: Haarlem 1485-86, Lione 1490, Lione 1494-95, Parigi 1494 circa, Haarlem 1485 (in traduzione olandese); per l'edizione moderna, cfr. Le Fèvre 1987; per un inquadramento dello scrittore borgognone, rinvio a Galinsky 1973, pp. 197-9; Belozerskaya 2002, pp. 147-8.

Rinviando la necessaria analisi ravvicinata dell'opera di Le Fèvre, autore anche di una *Histoire de Jason*, altrettanto fortunata, vorrei subito proporre una considerazione generale su questa intensa stagione culturale (discorsiva e iconica) del Ducato di Borgogna, su cui ha molto opportunamente richiamato l'attenzione il recente libro di Marina Belozerskaya[4]. Non c'è dubbio che la Borgogna testimoni un livello culturale ed estetico molto alto, che funziona come polo di attrazione per le corti di tutta Europa, in una fitta rete di scambi (oltre che di relazioni politiche e commerciali: ma con il dare e con l'avere), favorita dalla posizione geografica che, con le acquisizioni territoriali del duca Filippo il Buono (1419-1467) e di Carlo il Temerario (1467-1477), estende il nucleo originario fino ai Paesi Bassi e all'Olanda. E non c'è dubbio che l'esperienza culturale di questa Borgogna «lunga» (da Digione a Utrecht) documenta la liberalità e la magnificenza del moderno principe, instancabile patrono di pittori, miniatori, musicisti, scrittori, regista di feste, tornei, banchetti, di una vita di corte frenetica. Ma è proprio il trattamento formale e stilistico dei materiali mitografici, cioè la loro trasformazione in immagini, a indicare la profonda mutazione che marca la distanza tra questa Borgogna e la sua Troia e l'Anversa di Eliseus Libaerts e la sua Troia: più o meno nei termini, insomma, della valutazione estetica che il grande libro di Johan Huizinga, *L'autunno del Medio Evo*, ha fissato, sulla scia di Jakob Burchkardt, nell'ormai lontano 1919[5].

Mi limito a un solo riscontro, di necessità scorciato. A proposito dei romanzi di Raoul Le Fèvre ho già segnalato la loro struttura combinatoria tra temi diversi (Troia, Ercole, Giasone), tipica della tradizione medievale. Ma occorre soprattutto rilevare che questi eroi antichi non sono altro che travestimenti del cavaliere e che i loro comportamenti e le loro gesta sono esemplate sul codice cortese della cavalleria: manca del tutto, ancora, il restauro dell'impianto antico e originario delle loro storie d'amore e d'avventura, la restituzione della loro *pristina forma* comunicativa. Se poi esaminiamo le tante immagini che adornano i manoscritti borgognoni, come quello dell'*Épistre d'Othéa* di Christine de Pisan o quello delle *Histoires*

[4] Cfr. Belozerskaya 2002: dalle sue analisi risulta con ogni evidenza come le storie di Troia siano il tema più diffuso nella corte borgognona, attestato dai tanti manoscritti miniati sopravvissuti (p. 72), nonché dagli imponenti cicli di arazzi (p. 109). È Filippo il Buono a commissionare Raoul Le Fèvre, nel 1464, *Le recueil des histoires de Troyes* (p. 110).

[5] Cfr. Huizinga 1919, e l'appassionata discussione di Belozerskaya 2002, che propone un ripensamento della categoria storiografia del Rinascimento rimettendo in gioco proprio l'importanza della Borgogna, che Huizinga limitò nella sua visione italocentrica.

troyennes (entrambi datati 1450-75 e ora nella Biblioteca nazionale d'Olanda all'Aia)[6], ancora più netta risulta la distanza rispetto alla soluzioni stilistiche di Libaerts (e di Floris & Cort): in queste miniature Ercole è un cavaliere omologato a tutti gli altri cavalieri, mentre nelle immagini del secolo successivo è immediata l'evidenza che la *pristina forma* iconica e plastica degli eroi antichi è pienamente riconquistata, come codice figurativo della modernità.

Tra Le Fèvre e Libaerts, insomma, c'è proprio l'esperienza della «migliore forma» elaborata dai classicisti italiani. In particolare, a proposito di Ercole, basterà rinviare alla restituzione del senso originario e autonomo delle sue storie (e della loro *pristina forma*) nel ciclo di affreschi di Primaticcio a Fontainebleau (realizzato tra il 1533 e il 1535: distrutti), nella sala di Troia del Palazzo Ducale di Mantova (dipinta da Giulio Romano nel 1538-39) o in quella del Palazzo oggi della Prefettura a Genova (eseguite da Luca Cambiaso nel 1544).

Analizziamo da vicino, ora, le immagini della corazza.

La prima, nella sequenza della fascia superiore (spallaccio anteriore destro; fig. 31), è dominata da Ares/Marte. Il dio della guerra, figlio di Zeus/Giove ed Era/Giunone, è sdraiato su di un carro di battaglia, trainato da due lupi (Deimo e Fobo, suoi fratelli: cioè, Spavento e Terrore), e nella destra brandisce la spada.

Nella seconda immagine (spallaccio anteriore sinistro; fig. 32) Giasone ha concluso la sua impresa e si appresta a fare ritorno sulle navi (sullo sfondo a destra): nella mano destra ha il vello d'oro (la pelliccia d'oro del montone alato in groppa a cui Frisso era fuggito verso la Colchide), nella sinistra la spada rivolta verso il basso. La conquista del vello, appeso a una quercia nel bosco sacro ad Ares/Marte in Colchide, gli era stata ordinata dal suo re Pelia, che intendeva così sbarazzarsi della sua presenza: per raggiungere queste terre lontane Giasone costruisce la nave Argo e riunisce i più valorosi uomini dell'Ellade (tra cui Ercole), gli Argonauti, appunto. Le lunghe peripezie del viaggio formano la materia mitografica di una delle storie più complesse e affascinanti del mondo classico: sono narrate nel poema del

[6] Il primo, KB 74 G 27, contiene 98 miniature, alcune con immagini di Ercole: lotta con due leoni, è insieme con Giasone; il secondo, KB 78 D 48, contiene 62 miniature, molte con immagini di Ercole: strangola i leoni, istituisce i giochi olimpici, i pomi delle Esperidi, mette a sacco Troia, lotta con tre leoni, uccide Anteo, lotta contro le Amazzoni insieme a Teseo, conquista il regno di Acheloo, si innamora di Deianira e la sposa, uccide Nesso, lotta con Caco, uccide i giganti, lotta con Diomede eccetera. Ma per la ricognizione dei temi e delle immagini erculee, intrecciate o meno alla storia troiana, è essenziale il repertorio di Saxl-Meir 1953.

greco Apollonio Rodio (vissuto nel III secolo prima di Cristo) intitolato *Le Argonautiche*[7].

Questa immagine di Giasone ha un rilievo simbolico molto preciso e forte, perché è diretta evocazione dell'ordine cavalleresco del «Toson d'oro» (cioè, il «vello d'oro») istituito nel 1430 a Bruges dal duca di Borgogna, Filippo il Buono, e passato poi, via Carlo V, agli Asburgo di Spagna. Tra i diversi ordini di cavalleria che fioriscono in questo periodo per iniziativa di «gran principi sotto diverse insegne»[8], l'ordine borgognone presenta caratteristiche ancora più selettive: i suoi trentuno cavalieri (il loro numero è rigorosamente chiuso) sono principi sovrani e nobili di altissimo rango, il suo gran maestro era il duca stesso di Borgogna (e poi i suoi eredi, da Massimiliano I ai re di Spagna)[9]. L'ordine del Toson d'oro istituzionalizza una tradizione simbolica che connota il Ducato di Borgogna: nella ricchissima iconografia della sua sovranità, infatti, i duchi sono sempre effigiati con il collare dell'ordine (chiuso da un pendaglio con il vello d'oro); è, insomma, il loro attributo proprio e distintivo.

La scelta di Giasone in coppia con Marte, dunque, è profondamente radicata nella tradizione culturale e politica dei Paesi Bassi, anche un secolo dopo la scomparsa del Ducato di Borgogna e della sua splendida corte: è un luogo comune, un'icona obbligata (ma che assume una nuova forma), per rappresentare la sovranità (come pure le storie di Troia), solo considerando che l'altro romanzo di Raoul Le Fèvre, l'*Histoire de Jason*, è uno dei testi più diffusi nell'Europa del Nord (e non solo), e che i temi argonautici sono continuamente raffigurati su manufatti borgognoni d'ogni tipo[10].

[7] Per Giasone, cfr. Davidson Reid 1993, pp. 612-23; Van de Velde 1975 (I, p. 180) dà notizia di un dipinto, perduto, di Frans Floris con l'immagine di Giasone e il vello d'oro: la descrizione che ci è rimasta di questo dipinto esclude che possa essere fonte diretta di Libaerts.

[8] La battuta è di Castiglione 2002, p. 223 (III 2.6): «Io mi era deliberato, per quanto potevo, di chiarire le cause di queste compagnie e ordini di cavalieri fatti da gran principi sotto diverse insegne, come è quello di san Michele nella casa di Francia, quello del Gartier [Giarrettiera], che è sotto il nome di san Giorgio, nella casa d'Inghilterra, il Toison d'oro in quella di Borgogna».

[9] Cfr. Belozerskaya 2002, pp. 65-67: «By the mid 1440s, Philip began to use the order as a tool for international diplomacy, admitting kings, princes, and counts of different countries into his highly exclusive knighthood» (p. 65). Tra il 1463 e il 1473 il cancelliere dell'ordine, Guillaume Fillastre, scrive l'*Histoire de la Toison d'or*: distribuita in preziosi manoscritti miniati ai nobilissimi membri.

[10] Scritto verso il 1460, il romanzo è stampato in prima edizione a Bruges nel 1475 da William Caxton, ma ha anche una notevole tradizione manoscritta, perlopiù di alto livello per la confezione e le miniature; dopo la prima edizione, solo tra gli incunaboli: Westminster 1477, Lione 1478, Haarlem 1483, Haarlem 1486, Lione 1487, Antwerp 1492 eccetera; è tradotto anche in diverse lingue europee; per l'edizione moderna del romanzo di Giasone, cfr. Le Fèvre 1971; rinvio inoltre a Galinsky 1973, pp. 197-9; Belozerskaya 2002, pp. 147-8.

Insieme, dunque, Marte e Giasone connotano il petto del cavaliere *imperator* sovrano, rivestono il suo eroico cuore: per diretta, plateale, equivalenza simbolica, rafforzata dalla corrispondenza, a tergo, dell'immagine di Ercole in lotta con Laomedonte (spalla sinistra) e dei due cavalieri in duello (spalla destra).

Sulle spalle, infatti, la fascia superiore della corazza propone ancora una storia di Ercole, che però funziona anche da elemento di connessione mitografica con le storie troiane effigiate nella fascia inferiore del busto. La storia è questa: l'eroe ha salvato Esione, figlia di Laomedonte re di Troia, da un mostro marino, ma il padre non intende riconoscergli il premio pattuito; adirato, Ercole mette insieme un esercito e muove guerra a Troia, uccidendo Laomedonte e distruggendo la città; risparmia, però, Esione, che dà in sposa a Telamone; Esione riscatta la vita di suo fratello Podarce, che assume per questo il nome di Priamo («il riscattato»).

Nell'immagine (spallaccio posteriore sinistro; fig. 33) è raffigurato, in primo piano, Ercole (coperto dalla sola pelle del leone) che brandisce con la mano destra la clava per colpire Laomedonte (con in testa la corona) caduto a terra con il suo cavallo; in secondo piano, a sinistra le navi della spedizione di Ercole ancorate davanti alle mura di Troia (sullo sfondo, al centro); a destra un gruppo di cavalieri avanza verso Troia; davanti alle mura si intravvede un gruppo di persone, tra cui Esione e Podarce/Priamo, che si avvia verso le navi.

Anche la quarta immagine, nella sequenza degli spallacci (posteriore destro; fig. 34), potrebbe rappresentare uno dei tanti duelli delle guerre troiane (è del tutto omologo, infatti, nel suo impianto figurativo, a quello effigiato sul busto anteriore; fig. 36): due cavalieri, in sella a cavalli che si impennano, si scontrano brandendo le spade; a terra soldati uccisi; sullo sfondo una città, che potrebbe essere Troia; non c'è traccia di battaglia in corso, però: sembra trattarsi di un duello privato.

Le quattro immagini che ornano la fascia inferiore del busto (due davanti e due dietro), scandiscono quattro momenti capitali della storia troiana: il ratto di Elena, che provoca la guerra; lo scontro tra Ettore e Aiace; il cavallo di Troia; l'incendio della città. Alfa e omega, insomma, con due episodi cruciali, di una vicenda resa immortale da Omero e da Virgilio[11]. Anche in questo caso conviene fare rife-

[11] Per i temi della guerra troiana nella tradizione iconografica cfr. Davidson Reid 1993, pp. 1042-54; per la loro diffusione nella cultura borgognona resta fondamentale il rinvio a Bayot 1908.

rimento alla tradizione culturale borgognona, per ribadire però, di nuovo, la trasformazione profonda che le immagini di Libaerts documentano, in coerente rapporto con la grande diffusione contemporanea di questo repertorio: la storia di Troia è restituita alle sue originarie fonti antiche e liberata da tutte le contaminazioni medievali con i romanzi di cavalleria prodotte nella lunga tradizione da Benoît de Saint Maure a Raoul Le Fèvre; la sua iconografia persegue l'imitazione della *pristina forma*.

Nella prima immagine (busto anteriore destro; fig. 35) si vede Paride, figlio di Ecuba e di Priamo re di Troia, che rapisce Elena, moglie di Menelao, re di Sparta (la città è effigiata sullo sfondo), e la conduce su una barca verso la nave, per portarla a Troia. L'episodio è diretta conseguenza del «giudizio di Paride», altro archetipico tema mitografico: chiamato a essere giudice di chi fosse la più bella tra Era/Giunone, Atena/Minerva, Afrodite/Venere, Paride sceglie questa ultima, anche perché gli ha promesso in moglie la donna più bella tra le mortali[12].

La seconda immagine (busto anteriore sinistro; fig. 36) rappresenta lo scontro diretto tra Ettore, figlio di Priamo, e Aiace, figlio di Telamone ed Esione (è narrato da Omero nel canto VII dell'*Iliade*)[13]. Per più aspetti, d'impianto e di dettaglio, omologo a quello della quarta immagine (fig. 34), questo duello si svolge invece nel contesto di una battaglia campale tra gli eserciti che si fermano per guardarlo (in secondo piano: come nel racconto omerico); i due cavalli calpestano i corpi di soldati uccisi; sullo sfondo la città di Troia. Lo scontro non avrà però né vincitore né vinto, perché è stato suscitato dall'accordo tra Atena/Minerva e Apollo: raffigurato nelle sembianze del sole, che sovrasta la scena tra le nuvole.

La terza immagine (busto posteriore sinistro; fig. 37) è dedicata al cavallo di Troia: imponente nella sua massa, tirato da cavalli veri tanto più piccoli, si muove verso le porte della città, mentre fervono i lavori per rendere più agevole il suo transito (in secondo piano a sinistra); sullo sfondo le mura della città, con troiani in festa[14].

L'inganno di Ulisse è riuscito: la quarta immagine (busto posteriore destro; fig. 38) è dedicata alla fine di Troia che brucia (sullo

[12] Per il giudizio di Paride, cfr. Davidson Reid 1993, pp. 831-5; Van de Velde 1975 (II, p. 139) pubblica un disegno di Frans Floris sul ratto di Elena: anche in questo caso non sembrano emergere elementi che provino un rapporto con l'immagine di Libaerts.

[13] Nel canto III è narrato il duello tra Paride e Menelao; altri duelli aprono il canto VI.

[14] Ricordo che il racconto della conquista e distruzione di Troia è nel II libro dell'*Eneide* di Virgilio.

sfondo), mentre soldati e cavalieri greci irrompono ovunque. In primo piano a destra un gruppo cerca di nascondersi dietro a una tenda sorretta da un servo (un uomo: Enea; una donna: la moglie Creusa, che morirà subito dopo; un bambino: il loro figlio Ascanio); in secondo piano, al centro, il cavallo di Troia, con l'apertura da cui sono usciti Ulisse e compagni. Sullo sfondo, a sinistra, le navi sono pronte al rientro in Grecia.

Una sola considerazione conclusiva, a proposito del programma iconografico della corazza, dopo aver ribadito che mancano riscontri diretti con la possibile sua fonte, in termini altrettanto persuasivi di quella rinvenuta per le immagini di Ercole sulla barda: ma anche in questo caso, probabilmente, non bisognerà andare molto lontano da Anversa.

Con quello della barda, il programma iconografico della corazza forma, senza dubbio, un mirabile composto, organicamente (in ciascuna sua parte come nell'insieme) funzionale a predicare la terribile forza dell'eroe guerriero vittorioso e invitto, che assume sul proprio corpo le icone degli eroi antichi e delle loro gesta come proiezione di sé e delle sue imprese. Mi sembra, tra l'altro, definitivamente confermato che l'economia generale dei temi erculei della barda non abbia più nulla a che vedere con la ricezione allegorizzante propria della tradizione mediolatina (quella di Alberico, insomma). Ercole, Giasone, Marte, Troia: specchio del moderno principe.

È pressoché impossibile descrivere come questi otto medaglioni si contestualizzino all'insieme decorativo della corazza, perché – come ho detto – la seconda pelle che dà corpo simbolico al principe sovrano ha un trattamento del tutto speciale, e non poteva essere altrimenti (come spesso, se non sempre, in questa tipologia di armature cerimoniali), proprio per la sua diretta contiguità con il corpo fisico. Del resto, da sempre, è il busto la parte più importante (difende organi vitali), tanto più quando i modelli all'antica o alla romana tornano di moda nella cultura cortigiana rinascimentale.

Sulla corazza il lavoro di Eliseus Libaerts diventa quello dell'orafo cesellatore, con le sue tecniche e il suo linguaggio microfigurativo, in un trionfo di visualità, in primo luogo cromatica, di grande effetto: gli otto medaglioni grigi (le zone narrative) sono montati in modo ingegnoso sulle ridotte superfici piane, e dorate, della corazza (molto più vincolata della barda alle necessità strutturali e funzionali delle articolazioni e giunture), annegati in un contesto di finissimi decori (eseguiti con tecniche diverse, a rilievo e ad agemina: una trama ricamata bi-

colore), che ne accentuano ed esaltano, però, la funzione simbolica, perché non sono svolazzi gratuiti, ma tutti finalizzati al programma iconografico complessivo dell'armatura.

Per dare ragguaglio adeguato di questa strategia rappresentativa (cioè, metadecorativa: è questo il valore aggiunto dell'armatura di Dresda rispetto ad altre, altrettanto splendide) sarebbe indispensabile una ricognizione scandita dalla moviola e dagli indispensabili ingrandimenti, ma posso solo limitarmi a qualche sondaggio sulla corazza, liberata (almeno nelle fotografie utilizzate) dagli spallacci, che la ricoprono ampiamente nella parte superiore, e così restituita alla sua autonomia figurativa: leggibile solo in questo modo.

Il primo dettaglio da segnalare riguarda l'elemento decorativo dei profili del busto, che è diverso rispetto a quello della barda: ora l'alloro è avvolto da una serpentina continua; questo motivo percorre anche il bordo degli spallacci, guarnito poi dal velluto rosso (come guarnizione, per attenuare il clangore del metallo di queste parti in movimento).

E poi, in rapido sguardo: la parte anteriore del busto che circonda e sovrasta i due medaglioni posti in basso (con Paride ed Elena, Ettore e Aiace; figg. 35 e 36), è percorsa da una doppia ampia voluta di racemi, simmetricamente disposta, conclusa da un grande fiore (fig. 39).

Al centro, in un riquadro fortemente marcato, due figure femminili con il seno scoperto, sedute simmetricamente contrapposte, che recano ciascuna in mano un ramoscello trionfale: sono l'immagine topica, nelle armature cerimoniali, della Vittoria e della Fama (non porta però l'attributo topico della tromba); al centro del riquadro, e quindi del busto, un piccolo ovale incorniciato da un serto di alloro (ancora un segno trionfale): contiene una testa di leone coronata, simbolo del re di Svezia.

Nella parte bassa delle volute di racemi sono effigiate (pur sempre simmetricamente contrapposte: fig. 39) due lumache: rappresentano la prudenza necessaria all'*imperator*, che non deve mai essere temerario per poter conseguire la vittoria, secondo il monito erasmiano del *Festina lente* («affrettati lentamente»: un ossimoro)[15].

Nella zona bassa del busto anteriore, infine, nella ristretta zona tra i due medaglioni (con il ratto di Elena e con il combattimento tra Ettore e Aiace), spicca un'orribile testa di Medusa (fig. 40), che è moti-

[15] Primo della seconda chiliade, è tra i più famosi *adagia* erasmiani, anche perché era l'emblema del grande editore umanista Aldo Manuzio (che Erasmo qui celebra).

vo di repertorio, indispensabile in tutte le armature, non solo in quelle da parata[16].

La parte posteriore del busto (fig. 41), che circonda e sovrasta i due medaglioni posti in basso (con le immagini del cavallo e dell'incendio di Troia; figg. 37 e 38), presenta un motivo decorativo più leggero, ma in assoluta corrispondenza d'impianto con quella anteriore, anche nella perfetta corrispondenza simmetrica di tutti gli elementi decorativi e dei loro effetti cromatici: la doppia ampia voluta di racemi inscrive un riquadro, anch'esso meno fortemente marcato di quello sul petto, con due putti contrapposti ai lati di una testa di leone (il simbolo della regalità svedese è ribadito, di nuovo al centro del riquadro e quindi di tutto il dorso). Le volute, nella cui parte alta sono attorcigliati due serpenti, mentre in quella bassa sono appoggiati due uccelli, si concludono però con un rilievo simbolico tanto più forte del motivo floreale del busto: con due figure contrapposte di tritoni che issano lo stendardo con le insegne della sovranità dell'antica Roma, cioè con «SPQR» (fig. 41), dai tempi di Mantegna entrate nel lessico familiare dell'immaginario figurativo classicistico[17].

Nella parte bassa del busto posteriore, nella ristretta zona tra i due medaglioni (con le due storie di Troia), spicca una testa coronata di donna (fig. 42): è il simbolo della sovranità, terribile con i nemici (corrisponde alla testa di Medusa sul busto anteriore: fig. 40), regalmente serena e benefica verso i sudditi fedeli.

La corazza è però un mirabile composto, e quindi il busto deve necessariamente essere coperto dagli spallacci: l'effetto visivo (e comunicativo) dell'insieme risulta pertanto compromesso all'occhio dell'osservatore (allora come ora), soprattutto nelle parti alte del busto, quelle che esibiscono il gioco dei racemi e dei loro dettagli iconografici, su cui si sovrappongono i medaglioni con Marte/Ares e Giasone (sul petto: figg. 31 e 32) e quelli con Ercole e il duello di cavalieri (sul dorso: figg. 33 e 34), che lambiscono anche i medaglioni

[16] Per il tema di Medusa (la più famosa delle tre Gorgoni, figlie del dio del mare Forco e di sua sorella, il mostro marino Ceto: tutt'e tre di aspetto così orribile, da pietrificare chi le guardasse) cfr. Davidson Reid 1993, pp. 650-3. È motivo ornamentale obbligato nelle armature cerimoniali: cfr., in particolare, la rotella di Carlo V, prodotta a Milano da Filippo e Francesco Negroli nel 1541 (*Heroic Armor* 1998, pp. 177-9); quella della collezione dell'arciduca Ferdinando II del Tirolo prodotta dai Negroli a Milano verso il 1550-55 (*Heroic Armor* 1998, pp. 216-24; *Parate trionfali* 2003, 5a-j, pp. 412-3); e quello prodotto a Milano verso il 1570-80, ora al Musée de l'Armée a Parigi (*Heroic Armor* 1998, pp. 331-5).

[17] Dei *Trionfi di Cesare* di Andrea Mantegna darò qualche ragguaglio più avanti.

della parte bassa del busto. Diventa invisibile, in particolare, la decorazione del dorso con il simbolo del potere (il doppio vessillo con la sigla SPQR: fig. 41): una non visibilità necessaria, *arcana imperii*, insomma. Mentre invece risulta enfatizzato il riquadro inscritto dai racemi (sia del busto che del dorso: figg. 39 e 40), che diventa il centro visivo della corazza (esaltando, pertanto, le figure della Vittoria e della Fama e il doppio leone di Svezia), e, subito sotto, la testa di Medusa (sul petto: fig. 40) e l'emblema della sovranità (sul dorso: fig. 42), immediatamente contigui alla zona centrale dei decori della sella, prima descritti (e cioè, la testa di donna, nell'arcione anteriore, e il sole, in quello posteriore: fig. 29).

Il gioco combinatorio di tutti questi elementi si arricchisce e si complica quando il cavaliere è a cavallo: non solo perché il repertorio erculeo della barda si correla ai temi delle storie di Troia e di altri dèi ed eroi antichi della corazza, ma anche perché la *dispositio* argomentativa del composto si carica di ulteriori significati. In particolare diventa intensa la ravvicinata combinazione delle figure centrali dell'arcione anteriore della sella (testa di donna: probabile immagine della Fortezza) e della parte bassa del busto (Medusa: fig. 40), nonché dell'arcione posteriore della sella (sole: fig. 29) e della parte bassa del dorso (testa di donna coronata: fig. 42). Frontalmente, dunque, il composto esibisce monitori simboli guerrieri (la Fortezza e Medusa); sul dorso, invece, esibisce gratificanti simboli della regalità (la testa di donna coronata) e del buon governo (il sole).

È praticamente impossibile, sulla base delle immagini pubblicate, dare qualche ulteriore ragguaglio, come ho potuto fare per la barda, circa l'esecuzione in dettaglio dell'istanza classicistica di simmetria nell'*ornatus* che circonda i medaglioni: oltre a quanto ho già segnalato per la decorazione del busto anteriore e posteriore, mi limiterò ad aggiungere che tutti e quattro quelli degli spallacci, a esempio, sono sormontati da un mascherone fuori asse, mentre nei cartigli laterali sono inserite foglie di alloro (figg. 31, 32, 34).

Gli elementi iconografici e decorativi dell'armatura di Dresda non si esauriscono certo a questo punto: da sempre, fin dai tempi antichi, particolare rilievo ha l'elmo, strumento sia di difesa passiva che di comunicazione simbolica di *status*, per rango e dignità. Eliseus Libaerts progetta e realizza un elmo con visiera (fig. 1c), che ha una struttura conservativa (ricopre infatti tutta la testa, con la fessura per gli occhi, visiera, cresta, innesto basso del pennacchio), rispetto almeno agli elmi (borgognotte) alla romana antica che trionfano nel

primo Cinquecento, come quelli realizzati dalla geniale creatività dell'armaiolo-scultore milanese Filippo Negroli. Basta sfogliare il catalogo della recente mostra di Ginevra per ammirare alcuni pezzi della sua bottega, di eccezionale valore estetico e simbolico: come la borgognotta di Guidubaldo II Della Rovere prodotta tra il 1532 e il 1535, a forma di mostro (fig. 43); o quella per l'imperatore Carlo V con la Vittoria e la Fama, datata 1545 (fig. 44); o quella alla romana antica prodotta verso il 1555 appartenuta all'arciduca Ferdinando II del Tirolo (1529-96; fig. 45); o quella con mascherone, tritoni e nereidi (fig. 46), prodotta negli anni in cui Eliseus Libaerts eseguiva l'armatura per Erik XIV, ed è ora conservata nella stessa Rüstkammer di Dresda, proprio come l'altra splendida borgognotta (con rotella di grande finezza estetica) con scene della vita di Traiano e Scipione (figg. 47 e 5c); eccetera[18]. Purtuttavia l'armatura di Dresda conferma la sua alta qualità esecutiva, anche in assenza di invenzioni di questo tipo nell'elmo, che presenta comunque una decorazione molto ricca, sempre disposta con perfetta simmetria e con effetti cromatici: sulla base dorata finemente incisa emergono motivi a sbalzo (grigi), come putti e farfalle sulla parte alta (coppo), cavalli alati (Pegaso) sulla visiera, mascheroni, racemi ovunque (fig. 48).

La stessa modalità decorativa invade tutte le altre superfici residue dell'armatura, che si estende dappertutto, vera seconda pelle: goletta (fig. 49), bracciali (fig. 50), avambracci (fig. 51), manopole (figg. 52 e 58), cosciali (fig. 53), schinieri e scarpe (fig. 54). Piccoli elementi a sbalzo (grigi) sulla base ageminata (dorata): in questo trionfo di grottesche, che invadono ogni spazio, spicca la figura della sirena sulla parte alta dei cosciali, con i soliti trionfi d'armi, e i decori ricorrenti delle tante lamine che rivestono le dita della mano; ma soprattutto spicca il motivo dei mascheroni.

Niente più che uno stereotipo di repertorio, questo, e infatti ricorre molto spesso in diverse posizioni sull'armatura, già considerate: nella testiera del cavallo (fig. 1); sopra i medaglioni con Ares/Marte (fig. 31), con Giasone (fig. 32), e con il duello di cavalieri (fig. 34); ma ricorre anche sull'elmo (nel sopramento, coperto dalla visiera: fig.

[18] Rinvio a *Parate trionfali* 2003, 1a-c, 2 a-c, 4a-d, 24a-b, 26a-g (per le immagini), pp. 409-12, 430-1, 432-4 (per le schede). Colgo l'occasione per osservare, ora, che questa mostra, e il suo ricco catalogo, si integrano perfettamente con la mostra, e l'altrettanto ricco catalogo, tenutasi a New York tra l'ottobre 1998 e il gennaio 1999: anche se gli autori sono in parte gli stessi (ma con saggi e schede diverse), la scelta degli oggetti in mostra è tutt'altro che ripetitiva; soprattutto risulta una scelta ben coordinata: non foss'altro perché riguarda i pezzi usciti dalla stessa officina milanese di armaioli e artigiani, Negroli e compagni.

55), sulle giunture del gomito (fig. 56) e del ginocchio (fig. 57), sulla manopola (fig. 58). Quelli più in evidenza sono i mascheroni che presidiano la periferia, il bordo, i margini del corpo: sono i guardiani di questi avamposti in articolazione, deterrenti terribili. Come avviene spesso, del resto, nell'impianto iconografico delle armature. Anche in questo caso basta sfogliare il catalogo della recente mostra di New York per averne riscontro: mascheroni sull'elmo, spalliera e cubitiera dell'armatura di Carlo V, datata 1539, detta per questo «armatura dei mascheroni» (fig. 59); mascheroni sull'elmo, spallacci, cubitiera e manopola dell'armatura di Enrico II di Francia, prodotta verso il 1545 (fig. 60); mascheroni sull'elmo, spallacci e ginocchielli dell'armatura alla romana antica, prodotta verso il 1550, dell'arciduca Ferdinando II del Tirolo (fig. 61). Oppure, basterà tornare a sfogliare il catalogo della mostra di Ginevra per trovare mascheroni disseminati ovunque, ma sempre sugli spallacci, cubitiera e ginocchielli: a esempio, nella superba armatura di Alessandro Farnese, prodotta verso il 1580 (fig. 8c)[19].

Concludendo questa troppo sommaria e inadeguata descrizione del programma iconografico e dell'*ornatus* complessivo dell'armatura di Eliseus Libaerts per Erik XIV di Svezia non posso non ribadirne l'assoluta eccezionalità: proprio rispetto alle altre armature cerimoniali che fioriscono nel corso del Cinquecento (come, a esempio, quelle milanesi recentemente messe in mostra a New York e a Ginevra), nella troppo breve stagione di rinascita nella *pristina forma* alla romana antica, cioè secondo i canoni estetici ed etici del classicismo, di una tipologia che viene dalla tradizione cavalleresca medievale. Per quanto ricca di geniali invenzioni plastiche e cromatiche, per quanto lussuosa nei decori a sbalzo e ageminati, per quanto preziosa nei materiali, nessun'altra armatura presenta, infatti, un programma iconografico così ampio e articolato, oltre che intensamente connotativo.

4. *Storia di un orefice e della sua armatura senza cavaliere e senza cavallo.*

L'eccezionalità del manufatto di Dresda trova riscontro non solo in una committenza altrettanto eccezionale, come ho già accen-

[19] Rinvio a *Heroic Armor* 1998, pp. 160-70, 240-7, 272-7; e a *Parate trionfali* 2003, pp. 270-95 (per le immagini), pp. 477-80 (per la scheda).

nato, ma anche in una situazione degli studi molto incerta e lacunosa: sulla produzione di Eliseus Libaerts, orefice, prima ancora che armaiolo, di Anversa, attivo a metà Cinquecento, mancano ancora ricerche documentarie e critiche analoghe a quelle che recentemente hanno finalmente illustrato le officine degli armaioli milanesi, e soprattutto di Filippo Negroli[1]; sono note solo alcune vicende relative alla fabbricazione delle armature per Erik XIV di Svezia e, più in generale, all'attività di Libaerts, prima ad Anversa, poi in Danimarca e quindi in Inghilterra[2], che ora provvedo a esporre, con qualche informazione ulteriore.

Nulla sappiamo della fase di avvio dell'attività di Eliseus Libaerts precedente alla prima opera che gli è stata attribuita, cioè all'armatura per Enrico II re di Francia[3], che risale agli anni tra il 1555 e il 1559 (è conservata al Louvre, mentre la rotella è a Waddesdon Manor)[4]. Per essere subito fornitore di un sovrano tanto raffinato ed esigente, Libaerts non può non aver realizzato altre opere prima di questa, conquistando così, negli ambienti di corte, quella notorietà indispensabile per ogni artista attivo sul mercato dei beni di lusso. E infatti a Vienna è conservata un'armatura per l'imperatore Massimiliano II d'Asburgo, realizzata verso il 1555: è anch'essa una «Herkules-Harnish» («armatura di Ercole»), perché è decorata con immagini delle fatiche erculee.

Il primo documento che dia notizie di Libaerts risale a questi stessi anni, precisamente al settembre 1557, e riguarda il suo ingresso nella corporazione degli orefici e argentieri (*Goud- en Zilver Smeden*) di Anversa. Altri documenti di questa corporazione ci danno

[1] Rinvio ovviamente a *Heroic Armor* 1998, *Parate trionfali* 2003.

[2] Per le notizie su Libaerts seguo Blair 1974; Jensen 1982: Clark 1983.

[3] Figlio di Francesco I, Enrico II (1519-1559) dimostra una costante passione verso i miti della tradizione cavalleresca di Francia, che lo porta a prematura morte, appena quarantenne, a causa di una grave ferita riportata in un torneo, il 29 giugno 1559. La sua attenzione alle armature contemporanee è testimoniata da una splendida borgognotta realizzata a Milano tra il 1550 e il 1559 (conservata a Parigi al Musée de l'Armée), che esibisce emblemi esplicitamente allusivi al suo amore per Diana di Poitiers (nel 1533 Enrico II aveva sposato Caterina de' Medici), e dal correlato scudo ovale (conservato alla Wallace Collection di Londra) con l'immagine di Scipione Africano che conquista Zama: cfr. *Parate trionfali* 2003, pp. 74-7, 413-4. Questo iniziale rapporto con la corte di Parigi ha per lungo tempo ascritto lo stile di Libaerts alla cosiddetta scuola del Louvre (o di Anversa-Louvre: per metterci dentro le sue armature), e in particolare alla maniera dell'orefice, incisore e medaglista francese Étienne Delaune (1519-1533), molto amato da Enrico II: ci restano anche suoi disegni per la decorazione di un'armatura da parata (Graphische Sammlung, München).

[4] Cfr. Blair 1974.

notizie sulla sua famiglia (sposa Anne Santvoort) e sulle sue proprietà tra il 1560 e il 1564[5].

Da queste pur scarse e scarne informazioni sull'avvio dell'attività professionale di Libaerts si può però agevolmente comprendere come ad Anversa vigesse, più o meno, la stessa organizzazione corporativa del lavoro degli artigiani produttori di armi e armature che gli studi recenti di Silvio Leydi hanno documentato per Milano, e di cui restano ancor oggi tracce nei nomi di alcune strade del centro storico di questa città (come di altre): contrada degli Armorari, via Spadari, via Orefici[6]. La produzione di armi e armature non di serie, su committenza specifica di sovrani e grandi principi, era però particolarmente complessa (e soprattutto costosa per l'armaiolo) e richiedeva gli interventi, in successione, di competenze artigianali diverse, anche se il progetto dei pezzi importanti (per il prestigio del committente e per l'impegno lavorativo) e la responsabilità della loro lavorazione era, per così dire, d'autore: e infatti molti sono firmati[7].

Il fatto che Eliseus Libaerts si dichiari orefice e non propriamente armaiolo, e che come tale sia indicato nei documenti, è dunque di per sé un fattore distintivo. Segnala quanto sia cambiato, a metà Cinquecento, il mestiere di chi fabbrica armature (e armi) non di serie, ma pezzi unici, opere d'arte: prossimo ormai a quello degli scultori e degli incisori, loro emulo, non più contiguo a quello dei fonditori e ai fabbri forgiatori di metalli. Nella sua bottega di Anversa Libaerts lavora oggetti di metallo (ferro e acciaio) che gli possono anche arrivare come semilavorati grezzi, in forma di placche o di lastre. E li lavora da orefice: aggiungendo argento e oro, scolpendoli a sbalzo, incidendoli, cesellandoli, facendo ricorso, cioè, a tutte le tecniche diverse di cui la sua competenza professionale è titolare (a esempio, l'agemina). E li lavora da artista, da scultore di metalli: aggiungendo immagini a sbalzo.

[5] Cfr. Clark 1983, pp. 41-2.

[6] Cfr. S. Leydi, *Milan and the Arms Industry in the Sixteenth Century* e *A History of the Negroli Family*, in *Heroic Armor* 1998, pp. 25-33, 37-77; *Gli armaioli milanesi nel secondo Cinquecento. Famiglie, botteghe, clienti attraverso i documenti*, in *Parate trionfali* 2003, pp. 25-55, 507575; ma già Laking 1920-22, I, p. 198, aveva utilizzato questo argomento topografico milanese.

[7] Schöbel 1966, p. V, riassume efficacemente la diversità delle competenze artigianali che intervengono nella bottega dell'armaiolo per realizzare prodotti non di serie; per fabbricare armi bianche: forgiatori di metalli, esperti di lame e di else, coltellinai, fabbricanti di foderi; per la decorazione delle armature (e delle armi): intarsiatori, cesellatori in ferro, modellatori a sbalzo, orafi, incisori con le tecniche dell'agemina, doratori; fa poi riferimento ai regolamenti delle corporazioni, che prevedono un'ampia suddivisione del lavoro. Segnalo, a questo proposito, un'incisione di Hans Schäufelein che illustra armaioli al lavoro (risale al primo Cinquecento): cfr. TIB, 11 113.

Il lavoro dell'orefice scultore incisore decoratore è però eseguito in tutti i suoi minuti, spesso minutissimi, dettagli sulla base di un progetto decorativo generale di cui è responsabile e autore: per questo diventa opera d'autore e opera d'arte, nel senso propriamente rinascimentale dell'*artifex*.

Anversa, Paesi Bassi: in questi anni è il più grande porto del mondo, sul fiume Schelda; un mercato ricchissimo dove passano le merci sulla rotta dall'Est (cioè, dalle regioni baltiche) all'Ovest e dal Nord al Sud, e viceversa; una babele di lingue e di culture, dinamica, attiva, frenetica, tollerante, in anni che si fanno difficili; una metropoli europea al culmine del suo *golden age*[8]. Attira mercanti, finanzieri, avventurieri, rifugiati di ogni paese e religione. Anche italiani: come Lodovico Guicciardini, nipote del tanto più famoso Francesco, che vi risiede dal 1541 sino alla morte, nel 1589, ed è testimone attento della fulminea parabola di Anversa, dalla ricchezza alla drammatica crisi: vi pubblica (in italiano, nel 1565) i *Commentari delle cose più memorabili seguite in Europa specialmente in questi Paesi bassi dalla pace di Cambrai del 1529 infino a tutto l'anno 1560*, e nel 1567 l'opera sua più famosa: la *Descrizione di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore*[9].

Anversa, i Paesi Bassi, le Fiandre, il Brabante, Erasmo e la pittura fiamminga: quando quest'area entra nel patrimonio imperiale di Carlo V, il cui primo titolo è quello di principe dei Paesi Bassi (ricordo che era nato proprio qui, a Gand, il 24 febbraio 1500), trova i fattori di un ulteriore sviluppo, grazie anche all'unificazione delle diciassette province, ma trova anche i fattori della futura crisi: con l'avvio della Riforma, in primo luogo. Quando Carlo abdica, il 25 ottobre 1555, la figlia Margherita d'Asburgo, duchessa di Parma e Piacenza, assume la reggenza dei Paesi Bassi[10]: nel 1564 (un anno importante per il nostro Libaerts, come vedremo) si impegna in una dura repressione anticalvinista. Nel 1567 arriva nei paesi Bassi uno dei più grandi generali delle armate imperiali, Fernando Álvarez de Toledo duca di Alba, diventato

[8] Cfr. almeno Marnef 1996; Murray 1985; *Urban Achievement* 2001.

[9] Altrettanto famosa è la raccolta di storielle esemplari, apoftemmi, sentenze con il titolo *L'ore di ricreazione*, edito sempre ad Anversa nel 1565 e poi 1568 (ma con infinite ristampe anche a Venezia); rinvio a Guicciardini 1990.

[10] Nata nel 1522, sposa nel 1536 Alessandro de' Medici, duca di Firenze, assassinato l'anno successivo; in seconde nozze sposa Ottavio Farnese nel 1538 (da questo matrimonio nasce Alessandro, il grande generale delle guerre di Fiandra, titolare della splendida armatura già citata), dal 1550 duca di Parma e dal 1556 duca di Piacenza; dal 1559 è governatrice dei Paesi Bassi; dopo l'arrivo del duca d'Alba, se ne torna in Italia, nel 1567; muore nel 1586. Rinvio a *Margherita d'Austria* 2003.

tristemente famoso (come duca di Alba) per la spietata repressione di ogni ribellione antispagnola e anticattolica. Al suo arrivo, il principe Willem Van Oranje (Guglielmo d'Orange), esponente di spicco dei Paesi Bassi cattolici ma contrari all'assolutismo spagnolo, si ritira in Germania: diverrà ben presto, convertitosi al calvinismo, il campione della rivolta, il padre nella nuova patria che si formerà con le sette province riunite d'Olanda, nel 1609.

Su questo scenario di conflitti interni, schiacciata nella faglia di crisi tra Sud (cattolico) e Nord Europa (protestante) che attraversa i Paesi Bassi e trova il suo epicentro nello scontro tra Spagna e Inghilterra, per Anversa la crisi è velocissima e presto definitiva: dopo la rivolta antispagnola del 1572, è saccheggiata dai soldati spagnoli nel 1576; dopo alterne vicende, è riconquistata nel 1586 da Alessandro Farnese.

Queste pillole di erudizione spicciola non sembrino ridondanti e arbitrarie: gli eventi e i personaggi che ho ora evocato, attraversano e segnano, tutti, in un modo o nell'altro, la vita di Eliseus Libaerts, che proprio tra il 1562 e il 1564 lavora alle armature per Erik XIV, subisce le drammatiche conseguenze della guerra tra Svezia e Danimarca, finisce in prigione, si appella, tramite i parenti e i sodali della corporazione, a Margherita d'Austria e Guglielmo d'Orange, cerca aiuto in Inghilterra alla corte di Elisabetta I.

È certamente incredibile, ma questo orefice di Anversa sembra avere solo rapporti, diretti o indiretti, con i sovrani d'Europa: Enrico II di Francia, Erik XIV di Svezia, Frederik II di Danimarca, Elisabetta I d'Inghilterra, Margherita d'Austria. Un segnale forte, inequivocabile: se questo è il mercato delle armature cerimoniali, la vita di chi le produce può trasformarsi in un calvario, proprio perché troppo esposto alle precarie e alterne vicende della fortuna (*utriusque*: buona e cattiva) dei suoi committenti, ai capricci del destino e della storia che li riguardano, militari e politici, istituzionali e religiosi, personali e privati.

L'esperienza di Eliseus Libaerts è, insomma, un'ulteriore drammatica icona di quanto fragile, esposta a ogni rischio, sia la condizione dell'artista moderno nel rapporto ombelicale che lo lega al suo committente necessario.

Torniamo alla carriera artistica di Eliseus Libaerts: dopo il lavoro per Enrico II di Francia e per Massimiliano II (privi ancora di riscontri documentari), di nuovo un lavoro per un altro re, con qualche documentazione d'archivio già disponibile. E che lavoro, per Libaerts: la commissione di Erik XIV è infatti oltremodo impegnativa, anzi esage-

rata (ed è già un piccolo segno del tragico destino di questo re «folle»), anche nei costi: tre armature cerimoniali (di cui una con barda per il cavallo), complete di accessori diversi. Non c'è dubbio: l'ordinativo di Erik XIV conferma come la committenza di questa tipologia di armatura sia esclusivamente riservata a sovrani e grandi principi, ma anche quanto la fama di Libaerts come armaiolo di qualità (e di lusso) sia internazionale, esattamente come è internazionale, a metà Cinquecento, ma non solo, il mercato delle armature e di tutti gli oggetti di arte e di lusso.

Il 4 maggio 1562 Eliseus Libaerts riceve un acconto di 1300 talleri per l'armatura oggi a Stoccolma e per una rotella che l'accompagnava, oltre che per diversi altri pezzi non identificati[11]. Nel corso dell'anno successivo la corrispondenza tra Erik XIV e Libaerts riguarda l'armatura di Ercole oggi a Dresda (la Rüstkammer conserva anche la terza armatura dell'ordinativo: fig. 2c) e contiene notizie importanti: il 7 aprile 1563 il re di Svezia scrive che ha esaminato i due campioni ricevuti da Anversa (testiere per il cavallo) e ha scelto il modello della decorazione per l'intera armatura, e informa Libaerts che le armature grezze saranno realizzate in Svezia e spedite ad Anversa per la decorazione[12]. Il 10 novembre 1563 è Libaerts a ragguagliare il sovrano svedese dello stato di avanzamento del lavoro: lo informa che conta di completarlo entro il maggio dell'anno successivo e consegnarlo, quindi, subito dopo.

Le informazioni offerte da questi documenti sono certamente preziose. Riassumendole: Eliseus Libaerts lavora ad Anversa, nella sua bottega, su materiali semilavorati provenienti dalle fonderie reali svedesi; ha presentato al committente un doppio programma iconografico e decorativo, tramite un campione di armatura; il committente ha compiuto la sua scelta. L'armatura per cavallo e cavaliere di Dresda, l'armatura di Ercole, insomma, nasce da un rapporto diretto, malgrado le distanze geografiche e le differenze di *status*, tra artista e committente in collaborazione: come spesso nel mercato contemporaneo, e non solo, di oggetti d'arte e di lusso.

Ma chi era Erik XIV?

[11] Clark 1983, p. 41; riprendo, senza ulteriori invii, tutte le preziose notizie biografiche su Libaerts contenute in questo saggio, frutto di un lavoro di archivio sulle collezioni di Robert Dudley, Earl of Leicester, che riassume bene i risultati delle ricerche precedenti (soprattutto Jensen 1982).

[12] Blair 1974, p. 54; i campioni inviati da Libaerts sono conservati nella Livrustkammaren di Stoccolma.

La nostra distanza dalla storia dei paesi del Nord è troppo radicata, perché possa essere colmata da poche notizie di enciclopedia universale: la Svezia entra nella prospettiva italiana un secolo dopo, il 20 settembre 1655, quando la sua ex regina Cristina giunge a Roma, dopo essersi convertita al cattolicesimo e avere abdicato (e a Roma morirà il 19 aprile 1689). Ma in realtà gli intrecci culturali sono antichi e stabili, ben visibili, soprattutto in seguito, nel corpo architettonico di un'altra città baltica, destinata a eccezionale sviluppo, San Pietroburgo[13].

Figlio del fondatore della Svezia moderna e della dinastia dei Wasa, Gustaf I, e di Katarina von Sachsen Lauenburg (un altro ramo dinastico, rispetto a quello di Dresda), Erik nasce il 13 dicembre 1533 nel palazzo reale di Stoccolma[14]: principe dal 1544, duca di Öland a Kalmar dal 1557, diventa re di Svezia dopo la morte del padre (avvenuta il 29 settembre 1560) ed è incoronato nella cattedrale di Uppsala il 29 giugno 1561. Nel 1567 sposa la sedicenne borghese Karin Månsdotter, offendendo così l'aristocrazia svedese: la cerimonia nuziale si svolge il 4 luglio 1568, dopo la nascita di un figlio. La sua esperienza, profondamente segnata dalla follia, è per molti aspetti vicina a quella di un altro principe baltico, tanto più famoso, Amleto: e anche la storia di Erik è diventata materia di un dramma, scritto dallo svedese August Strindberg nel 1899[15]. Quando i segni della sua malattia mentale, dopo l'arresto di un ampio numero di nobili svedesi e di altre clamorose sue azioni, diventano particolarmente preoccupanti, Erik XIV è imprigionato (il 29 settembre 1568) e quindi formalmente dichiarato decaduto dal parlamento svedese, il 26 gennaio 1569. Dopo qualche anno di prigionia, il 26 febbraio 1577 è eliminato, con il veleno, nel castello di Örbyhus in cui era recluso.

Un breve regno, dunque, segnato dal rafforzamento dell'egemonia svedese sul Baltico (nel 1561 Erik XIV conquista l'Estonia), che provoca la guerra con la Polonia e con la città anseatica di Lubecca, e soprattutto la guerra dei sette anni (1563-70) con la Danimarca; ma se-

[13] La bibliografia su San Pietroburgo è diventata, negli ultimi anni, imponente: mi limito a rinviare a *Pietroburgo e l'Italia* 2003 (catalogo della mostra romana). Per la presenza culturale italiana nei paesi baltici, in particolare nel Settecento, rinvio a West 1999.

[14] Importanti notizie e analisi sulla politica culturale di Gustaf I, volta a modernizzare ed europeizzare la corte, e quindi di suo figlio, sono raccolte in Johannesson 1998. Il ritratto di Erik XIV è stato eseguito (evidentemente a distanza) da un pittore di Anversa (si conferma la sua centralità nel mercato dell'arte a metà Cinquecento), Steven Van der Meulen: il gioco dei destini che si incrociano in questa storia di metà Cinquecento non riguarda solo Stoccolma e Anversa: allo stesso pittore è infatti attribuito anche il ritratto di Robert Dudley, Earl of Leicester, ora alla Wallace Collection di Londra.

[15] Non mi risulta che sia mai stato tradotto in italiano; nello stesso anno Strindberg (1849-1912) scrisse un dramma anche sul padre di Erik XIV, Gustaf I Wasa.

gnato anche dai sogni di gloria e dalla megalomania del re: riconoscibile, a esempio, nello spropositato ordinativo di armature a Eliseus Libaerts, trasmesso subito dopo la sua incoronazione e prima dell'inizio della guerra con la Danimarca; e più ancora nell'ambiziosa pretesa di sposare Elisabetta I d'Inghilterra, alla quale Erik XIV scrive diverse lettere in latino. Le cronache narrano che per forzarne la decisione e propiziarsi la corte londinese, il re di Svezia invia in Inghilterra anche un suo mediatore, che provvede a far spargere per le vie di Londra una pioggia di stelle cadenti d'argento, facendo sapere che avrebbe potuto spargere oro (argento e oro: i colori dell'armatura di Libaerts). Quando, nel 1560, alle sue orecchie arrivano i pettegolezzi che parlano dei rapporti d'intimità tra Elisabetta e Robert Dudley (proprio lui: come dirò, Libaerts cerca invano il suo appoggio, nel corso di uno sfortunato soggiorno londinese), Erik XIV, senza esitare, si mette in viaggio verso Londra, ma una tempesta di mare lo costringe a rientrare. I negoziati per il matrimonio, di cui le armature ordinate ad Anversa, avrebbero dovuto essere il dono più importante, finiscono poi nel nulla: un delirio di potenza.

Erik XIV, educato con criteri umanistici[16], è responsabile di una notevole apertura alla cultura europea rinascimentale, in particolare a quella italiana e francese, che spiega anche le ragioni profonde della sua committenza ad Anversa: fa decorare, a esempio, il castello reale di Kalmar con stucchi e bassorilievi, nonché con affreschi raffiguranti scene di caccia e con tappezzerie fiamminghe; chiama il giardiniere Jean Allord perché porti in Svezia la cultura dei giardini alla francese; trasforma la cerimonia dell'incoronazione in uno spettacolo mai visto al Nord, mutuando stilemi europei; legge Machiavelli.

Torniamo al lavoro di Eliseus Libaerts.

Nella sua bottega di Anversa la tensione deve essere stata altissima. L'ordinativo del re di Svezia lascia presagire ricchezza, fama e quant'altro. L'impegno a realizzare un oggetto di così alta qualità estetica e di così grande valore commerciale diventa agonismo con gli altri armaioli già famosi in Europa. Libaerts si sente sopra il tetto del mondo.

Il maggio 1564 non porta, però, come promesso al committente, solo la conclusione del lavoro: porta anche, sui mari del Baltico, la guerra tra la Danimarca di Frederik II (1534-1588: re dal 1559) e la Svezia di Erik XIV (e porta, nei Paesi Bassi e in Anversa, la repressio-

[16] La sua conoscenza, almeno passiva, del latino è testimoniata anche dal testo di *Oratio* 2003.

ne anticalvinista di Margherita d'Austria). Una guerra avviata già dall'anno precedente e destinata a durare sette anni, fino al 1570, causata dalla controversia sul controllo dell'isola di Gotland, troppo vicina a Stoccolma: una guerra sul mare, per il controllo del Baltico. Proprio in quel maggio 1564 la flotta danese sbaraglia quella svedese tra le isole di Gotland e Öland; e nell'anno successivo, sempre nel Baltico, altre tre battaglie navali: in questa zona di guerra è dunque impossibile ogni rotta commerciale. Anversa e Stoccolma diventano lontanissime[17].

Libaerts è costretto ad attendere tempi migliori per affidare al mare il suo prezioso lavoro[18]. Ma i mesi scorrono senza speranza di pace e di commerci. Non è difficile immaginare quanto la mancata consegna a Erik XIV delle armature commissionate (e quindi il mancato pagamento del lavoro eseguito) possa avere prodotto effetti disastrosi sulla bottega di Libaerts, impegnato certamente a tempo pieno, o quasi, per fare fronte all'imponente ordinativo, e soprattutto indebitato in modo cospicuo con fornitori e maestranze.

Da Anversa è naturale pensare all'Inghilterra: per rapporti antichi e profondi, commerciali e finanziari, che coinvolgono almeno un quinto dei cittadini della metropoli dei Paesi Bassi. Libaerts decide di fare qualcosa, di spezzare comunque l'attesa frustrante: parte per Londra, con la speranza che almeno lì, nella città e nella corte di quella *virgo* che Erik XIV si è illuso di poter persuadere alle nozze anche grazie alla bellezza di un'armatura, avrebbe potuto trovare qualche soluzione ai suoi problemi: se non addirittura un acquirente delle armature mai spedite, almeno nuovi committenti.

Nel marzo 1565 Libaerts è in viaggio per Londra, ma non al buio: si è procurato una lettera di presentazione per Robert Dudley, il potente favorito della regina Elisabetta e «Master of the Horse», che solo sei mesi prima è diventato Earl of Leicester. La lettera, datata 25 marzo 1565, gli è stata scritta da un italiano, Tomaso Baroncelli, ricco e autorevole banchiere e mercante di Anversa, che è in corrispondenza con Dudley, e nel testo fa riferimento a un altro italiano della

[17] Su questa guerra dei sette anni tra Danimarca e Svezia si accese anche una controversia, di cui è testimone l'*Oratio de iniusto bello regis Daniae anno 1563 contra regem Sueciae Ericum XIV gesto*: scritta dalla cancelleria di Stoccolma a nome di Erik XIV, circolò manoscritta; è stata recentemente pubblicata in edizione critica: cfr. *Oratio* 2003.

[18] Secondo Clark (1983, p. 42), non ci sono prove che la nave in viaggio verso Stoccolma, con lo stesso Libaerts che accompagnava il carico delle armature per Erik XIV, sia stata catturata dai danesi; ma poco cambia, se poi il destino sarà per lui proprio questo, come vedremo.

diaspora religiosa di metà Cinquecento, Giambattista Castiglione (rifugiato in Inghilterra nel 1557: protetto di Dudley, aveva fatto carriera in corte, diventando maestro d'italiano di Elisabetta I e poi «Groom of the Privy Chamber», «cameriere segreto della regina»), che Libaerts aveva conosciuto in un suo soggiorno a Bruxelles. Eccone il testo completo:

> Illustrissimo et excellentissimo Signore,
> Heliseo Libertes sarà portatore della presente, il quale mando a Vostra Excellenza con due armature lavorate di sua propria mano, così un altra armatura di cavallo et una rotella, fatte pure da lui, cosa tanto rara quanto si è mai visto in questi paesi, e parendomi degna della vista di Vostra Excellenza Illustrissima.
> Ho voluto persuaderlo che la porti seco, affine che con la vista di queste possa conoscere quanto sia la sua arte e quanto possa servirla in qualunque armatura che ella desidera di fare, sì come per sua parte mi ha fatto sapere messer Giovan Battista Castiglione.
> Prego Vostra Excellenza darli non solo bona satisfatione del viaggio, ma con essa breve speditione, e per altra li dirò quello che più m'occorre, restando paratissimo a' suoi servitii.
> Al medesimo Heliseo è consegnato el suo archibuso, che li piacerà darli la ricevuta.
> D'Anversa alli XXV di marzo 1565[19].

Se si vuole, ancora un documento, tra i tanti, sulla forte presenza della lingua e della cultura italiane nell'Inghilterra di Elisabetta: è del tutto normale, insomma, per un influente uomo d'affari italiano residente ad Anversa, scrivere a un potente della corte inglese direttamente nella propria lingua materna, cioè in italiano (quanto è cambiata la situazione in questa area d'Europa: solo cento anni prima, nell'età borgognona, qui dominava il francese). Ma aldilà di questo dettaglio, che pure potrebbe essere utile termine di riscontro per comprendere le dinamiche di relazioni e mediazioni che connotano il mercato artistico e culturale europeo, la lettera ci informa che la missione del viaggio di Libaerts a Londra è soprattutto di carattere commerciale: cerca acquirenti o committenti. Per questo porta con sé due armature (corsaletti), una guarnitura per cavallo e cavaliere, una rotella: cioè, tutti e tre gli oggetti lavorati per Erik XIV. La precisione del mercante italiano è preziosa, perché consente di accertare che, alla data del marzo 1565, la commissione del re svedese è stata completata, e più ancora di certificare, senza dubbio alcuno, la diretta responsabilità di Eliseus Libaerts come artefice («lavorate di sua pro-

[19] La lettera è pubblicata da Jensen 1982, p. 225.

pria mano», «fatte pure da lui») e non solo di regista responsabile del programma iconografico e decorativo.

Ma Baroncelli non si ferma qui: esprime anche una valutazione estetica, che va oltre il registro proprio di ogni lettera di raccomandazione, perché è implicitamente comparativa. Scrive, infatti, che il lavoro di Libaerts ha prodotto qualcosa che non «si è mai visto» in Inghilterra e neppure nella stessa Anversa e in tutti i Paesi Bassi («in questi paesi»): se persino qui risulta essere «cosa tanto rara» a un occhio esperto (che ne ha viste davvero tante nel campo delle arti, che a metà Cinquecento proprio in Anversa hanno uno dei loro mercati più importanti), non può che esserlo rispetto all'alta qualità dei manufatti prodotti altrove, soprattutto nella Milano di Filippo Negroli, più che in Tirolo o in Germania. Portarsi dietro le tre armature realizzate per Erik XIV è, insomma, ben più che l'esibizione di un campionario tanto ingombrante quanto prezioso: è la documentazione inoppugnabile di questa superiorità estetica mai vista in Inghilterra («affine che con la vista di queste [Robert Dudley] possa conoscere quanto sia la sua arte»), ma disponibile ora sul mercato inglese dei beni di lusso, grazie al trasferimento di Libaerts a Londra, che vi arriva proprio per eseguire «qualunque armatura che ella [o altri, ovviamente] desidera di fare».

Sappiamo che, come Elisabetta neppure diede ascolto alle profferte matrimoniali del re di Svezia, così la sua corte non si lasciò sedurre dall'arte di Libaerts, eccelsa anche nei costi: meglio limitarsi ai più pratici e meno costosi archibugi. Non ci sono, infatti, documenti che diano riscontro di eventuali positive reazioni di Dudley e della corte inglese di fronte alle lussuosissime armature di Libaerts, né si sa altro del suo primo, molto breve e inconcludente, soggiorno inglese[20]. Quello che è certo è che, solo dopo pochi mesi il suo arrivo a Londra, l'orefice armaiolo di Anversa era già sulla del via ritorno, con le sue armature ancora prive di corpo, vuote, simulacri senza cavaliere e senza cavallo.

Le disavventure di Libaerts sono tutt'altro che finite. Probabilmente deve aver considerato l'opportunità di riprendere i contatti con la Svezia, dopo il fallimento del viaggio londinese: decide infatti di tentare la sorte e di mettersi per mare, sempre in compagnia delle sue ar-

[20] Nel quarto volume di Laking (1920-22, pp. 18-20) è illustrata un'armatura di Robert Dudley (conservata nella Tower di Londra): di sobrio stile inglese, senza decori, se non incisioni grafiche, aiuta a capire perché le armature che Libaerts si è portato dietro, oltre al loro costo eccessivo, risultassero culturalmente impraticabili nella corte di Elisabetta.

mature, ma incappa nella catastrofe. Nel settembre 1565 un vascello danese lo fa prigioniero e confisca tutti i suoi beni, accusandolo di contrabbando contro il re Frederik II.

Prigionia e confisca dei beni: è difficile dire cosa faccia più male. Ma almeno c'è la famiglia e la potente corporazione degli orefici di Anversa: tutti si mobilitano in un'offensiva diplomatica che intanto dimostra la rappresentatività, e il potere, di questi artigiani e delle loro organizzazioni. Non hanno esitazioni a rivolgersi a Margherita d'Austria; e con successo, se Margherita scrive tempestivamente a Frederik II di Danimarca, l'11 novembre 1565. La moglie Anne Santvoort, da parte sua, coinvolge Guglielmo d'Orange, alleato di Frederik II, fornendogli ogni informazione utile sul marito Eliseus (di professione orefice, ci tiene a precisare), ricordando come abbia lavorato su commissione diretta del re di Svezia per tre anni, usando assistenti svedesi e investendo tutte le sue ricchezze nel progetto, e prospettando infine la sua attuale condizione disperata.Guglielmo d'Orange trasmette l'appello a Frederik II di Danimarca in una lettera del 27 febbraio 1566. Il 26 marzo 1566 persino Erik XIV sollecita Margherita a favore di Libaerts.

Tante pressioni raggiungono l'obiettivo: Libaerts è scarcerato, ma i suoi preziosi oggetti, confiscati per l'accusa di contrabbando, non gli sono restituiti. Sappiamo che, nel corso del 1566, Libaerts trova lavoro alla corte danese, al servizio del re Frederik II: fa il suo mestiere di incisore e realizza alcune medaglie, come risulta da alcune ricevute di pagamento. Quando poi l'Olanda apre una sua ambasciata a Copenhagen, la famiglia lo raggiunge. Nel giugno del 1567 Frederik II gli restituisce finalmente le armature, ormai in disordine, scompaginate, simulacri non solo vuoti, ma destrutturati, privati del loro stesso senso di oggetti. Nel 1569 scade il contratto con il re di Danimarca e Libaerts decide di tornare in Inghilterra, offrendo i suoi servizi ancora a Robert Dudley, che è al massimo del suo potere nella corte di Elisabetta. Dopo il 1572, però, non si hanno più notizie dell'orefice artista di Anversa.

Le sue preziose e sfortunate armature per Erik XIV, invece, lasciano ancora tracce, anzi finalmente iniziano a comunicare quanto è nel loro progetto iconografico e rappresentativo: quando il principe elettore di Sassonia (Kurfürst von Sachsen) Christian II ne acquista due a Copenhagen, dove erano sempre rimaste, da Heinrich Cnoep, un altro orefice figlio di un orefice, David, che aveva conosciuto Libaerts nel periodo del suo lavoro nella corte danese, subito dopo la scarcera-

zione. La prima nel 1603, per il fratello Johann Georg I (gli succederà nel 1611: il suo principato sarà molto lungo, fino al 1656), al prezzo di 725 fiorini (*gulden*); la seconda nel settembre del 1606, ed è proprio quella di Ercole (fig. 1c): Christian II paga un prezzo altissimo per entrarne in possesso (8800 fiorini: superiore di dodici volte a quello dell'altra armatura). Sul mercato dell'arte e dei beni di lusso, dunque, il lavoro di Eliseus Libaerts trova, solo mezzo secolo dopo, la sua adeguata valutazione: postuma[21].

Se non bastassero le vicende sin qui raccontate a definire l'eccezionalità di questa armatura cerimoniale senza cavaliere e senza cavallo per più di quarant'anni, priva, cioè, del suo titolare proprio o vicario, soccorrono anche le sue vicende successive, che la trasformano in un oggetto subito museale, destinato a impieghi rituali solo in occasioni straordinarie. A esempio, nella cerimonia funebre di Christian II von Sachsen (morì il 23 giugno 1611) fu esposta come *Freudenkürass* («corazza gioiosa») e nel corteo l'armatura fu indossata da un «cavaliere della gioia»: il cerimoniale sassone rielabora plurisecolari tradizioni funebri, radicate nelle monarchie europee[22]; nelle feste del 1719 per il matrimonio di Friedrich August I der Starke (Federico Augusto il Forte: Kurfürst von Sachsen dal 1694 e re di Polonia dal 1697, vissuto dal 1670 al 1733) con Maria Josepha d'Asburgo, figlia dell'imperatore Joseph I, ebbe il posto d'onore nella esposizione di armature che celebrava la potenza e il fasto della dinastia[23].

Anche perché intanto Ercole era diventato emblema del principe elettore: proprio per determinata e costante scelta di Friedrich August I der Starke, che ambiva a essere riconosciuto come *Hercules saxonicus*. A esempio, nella medaglia commemorativa della sua ascesa al potere, nel 1694, è effigiato, sul verso, a figura intera, nelle fattezze di Ercole: barbuto con indosso la sola pelle del leone nemeo e con la clava rivolta a terra. L'icona dell'*Hercules saxonicus* è ribadita tre anni dopo, quando Friedrich August diviene re di Polonia: sempre sul verso di una medaglia, e sempre a figura intera (ora senza barba, ma con la sola pelle leonina e la clava), tiene nella mano destra la corona, mentre una scritta ammonisce «Hanc mihi adimet nemo» («questa non me la toglierà nessuno»). E ancora, nel 1704, una nuova medaglia ribadisce, nel verso, l'equivalenza del principe elettore di

[21] Anche per queste notizie cfr. Jensen 1982, pp. 64-5.
[22] Rinvio a Ricci 1998.
[23] Per queste notizie rinvio a Schöbel 1966, p. VIII.

Sassonia e re di Polonia con Ercole, ora effigiato nel gesto di tenere sollevato il mondo sulle proprie spalle in sostituzione di Atlante, con la scritta «sustinendo»: esattamente la stessa iconografia è confermata da una delle statue di Balthasar Permoser, eseguita tra il 1716-18 nel Wallpavillon dello Zwinger, cioè nel più importante complesso architettonico costruito a Dresda nell'età di Friedrich August der Starke, a partire dal 1709[24].

Hercules saxonicus: tardivamente, rispetto alla fondazione quattro-cinquecentesca del mito erculeo del potere regale in altri stati europei, anche in Sassonia l'icona di Ercole funziona come equivalente generale del principe sovrano, simbolo primario ed esclusivo della sua forza invitta e invincibile. E non c'è dubbio che nel tardivo radicamento di questo luogo comune politico-militare qualche parte l'abbia giocata proprio l'arrivo in Sassonia, a Dresda, nel palazzo del principe elettore, della splendida, e costosissima, armatura di Eliseus Libaerts.

I capricci della storia: nel 1706 è sottoscritta ad Alt-Ranstädt la pace (fragile e provvisoria) tra la Polonia di Friedrich August e la Svezia di Karl XII, e ancora una volta il principe elettore sassone fa coniare una medaglia commemorativa, che nel recto lo rappresenta in figura di Ercole (con pelle leonina e clava nella mano sinistra) mentre stringe la mano al re di Svezia in figura di Marte; entrambi calpestano la Discordia, abbattuta a terra: la medaglia ha in alto l'iscrizione «Cognato sanguine victa» («sconfitta – la Discordia – dal sangue versato insieme»). Circa centocinquanta anni dopo la conclusione del lavoro di Eliseus Libaerts per il re di Svezia Erik XIV le parti sono cambiate: ora è il principe elettore di Sassonia e re di Polonia a rappresentarsi come Ercole. Ma poco cambia nell'impianto strutturale del gioco di questa rappresentazione della sovranità tramite icone simboliche, nella sua economia referenziale: riguarda pur sempre immagini di dèi e di eroi antichi. E anche Marte è effigiato nell'armatura di Libaerts.

Ma perché il principe Christian II è così interessato a possedere il lavoro di Libaerts?

La Sassonia è da poco tornata sulla scena europea: dai tempi di Carlo V e delle sue lunghe guerre contro i principi tedeschi luterani riuniti nella Lega di Smalcalda (conclusa il 31 dicembre 1530, in questa piccola città della Turingia, fra il principe elettore Johann Friedrich von Sachsen, il langravio Philipp von Hessen, rappresentanti delle città di

[24] Per il tema dell'*Hercules saxonicus* nell'età di Friedrich August, rinvio a Banach 1987.

Brema e Magdeburgo, e altri principi). Moritz von Sachsen, cugino di Johann Friedrich, si schiera invece dalla parte di Carlo V e combatte al suo fianco nella decisiva battaglia di Mühlberg, il 24 aprile 1547: ottiene così, nel giugno dello stesso anno, la nomina a nuovo principe elettore di Sassonia in sostituzione dello sconfitto cugino, che perde anche gran parte dei territori attribuiti nel 1485 alla linea «ernestina» della dinastia (Sassonia elettorale, Turingia meridionale, Vogtland, Coburgo in Franconia), riunificati alla linea «albertina» (marca di Meissen con Dresda e Sassonia settentrionale). L'efficace azione politica e diplomatica del principe Moritz (Kurfürst von Sachsen dal 1547 al 1553) assicura notevole impulso al nuovo assetto della Sassonia, rafforzato dal lungo regno del fratello August, dall'11 luglio 1553 (quando Moritz muore) fino alla sua morte, il 25 settembre 1586. Christian II diventa principe elettore il 25 settembre 1591, dopo il breve regno di Christian I: morirà il 23 giugno 1611.

Con Moritz e August, Dresda si avvia ad acquisire lo standard delle capitali e delle corti principesche d'Europa. Vi arrivano artisti (anche italiani: uno dei protagonisti di questa fase di intense costruzioni è il ticinese Giovanni Maria Nosseni, dal 1575)[25], si inaugurano collezioni: è il preludio di quella politica culturale che sarà dispiegata da Friedrich August der Starke, che trasformerà la città nella «Firenze dell'Elba», anche grazie all'arrivo dei dipinti venduti nel 1746 dagli Estensi[26].

Nel «Dresdner Residenzschloss» (il castello di residenza a Dresda dei principi elettori di Sassonia), trasformato sempre più in palazzo rinascimentale, trova ben presto, già con il principe Moritz, spazio adeguato la «Kurfürstliche Rüst- und Harnischkammer» («l'armeria e la sala delle armature del principe elettore»): più che il deposito di strumenti di guerra, è l'avvio di una collezione; nel 1567 è eseguito, su ordine di Moritz, il primo inventario totale dei beni raccolti. Una collezione per il riuso cerimoniale: la funzione architettonica primaria dei nuovi spazi costruiti da Moritz e August consiste, infatti, nella praticabilità di un ampio cortile interno, destinato alle feste di corte e ai tornei cavallereschi, raccordandolo direttamente alla sala delle armature, posta, ai tempi di Moritz, al piano terra della Hausmannsturm. August fa poi costruire l'ala museale della collezione principesca di armi che

[25] Nato a Lugano nel 1544, muore a Dresda nel 1620. È l'artista ufficiale di corte: scultore, architetto, pittore, decoratore, responsabile delle cave di alabastro e di marmo, regista di parate trionfali, feste in maschera, tornei e rappresentazioni allegoriche.

[26] Per la storia della presenza italiana a Dresda rinvio ai saggi raccolti in Marx 2000; per la vendita della pinacoteca estense, rinvio a *Vendita di Dresda* 1989.

ormai viene definita come autonoma «Rüst- und Harnischkammer», ricca di oltre 1500 pezzi di vario tipo.

La svolta decisiva nell'impianto architettonico della residenza di Dresda si ha con Christian I, che dà inizio, tra il 1586 e il 1591, al nuovo edificio per i cavalli: la «Neuen Stall» (la «nuova stalla»): un imponente edificio in grado di ospitare fino a 128 cavalli del principe, oltre a quelli dei servitori; nel piano superiore trova nuova, ampia, collocazione la Rüstkammer, mentre una galleria di 100 metri (Langen Gang, «corridoio lungo»: dove erano raccolti dipinti di tornei e giostre) serve di collegamento tra la Neuen Stall e gli altri edifici della residenza[27].

Cavalli, armature e armi: in appropriata sede, architettonicamente importante. Che una stalla possa diventare uno dei luoghi distintivi della moderna casa del principe potrà sorprendere, ma è tutt'altro che inusuale nella cultura dello spazio propria delle corti di Antico regime: siamo noi che non abbiamo più gli occhi per vedere tutto questo, e per comprenderne quindi il senso, più o meno ignari di che cosa sia stato il cavallo nell'economia identitaria del gentiluomo moderno. Tutt'al più possiamo alzare gli occhi incuriositi ad ammirare gli affreschi della Sala dei cavalli di Palazzo Te a Mantova, senza neppure chiederci perché mai i ritratti dei più pregiati destrieri gonzagheschi, eseguiti da Giulio Romano verso il 1525, siano sormontati da rilievi dipinti con storie di Ercole[28]. L'orgoglio dei Gonzaga, come pure dei principi elettori di Sassonia, poteva trovare, invece, uno dei suoi emblemi primari e caratterizzanti proprio nella cultura del cavallo, a Mantova come a Dresda, immediatamente correlata alla mitografia erculea del buon principe. Ma di questo aspetto delle culture aristocratiche di Antico regime tratterò in conclusione.

[27] Per tutte queste notizie rinvio a Bäumel 1995, pp. 5-9.

[28] Rinvio al monumentale atlante della villa gonzaghesca in Belluzzi 1998.

1. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: particolare della testiera del cavallo.

2. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fascia anteriore; particolare: Ercole e il leone di Nemea.

3. Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole e il leone di Nemea.

4. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fascia anteriore; particolare: Centauromachia.

5. Cornelis Cort (da Frans Floris), Centauromachia.

6. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fascia anteriore; particolare: Ercole e Anteo.

7. Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole e Anteo.

8. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fiancale sinistro; particolare: Ercole e il cinghiale di Erimanto.

9. Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole e Gerione, Ercole e il cinghiale di Erimanto.

10. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fascia posteriore sinistra; particolare: Ercole e Caco.

11. Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole e le cavalle di Diomede, Ercole e Caco.

12. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fascia posteriore sinistra; particolare: Ercole e l'idra di Lerna.

13. Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole e l'idra di Lerna.

14. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, groppiera sinistra; particolare: Ercole e Cerbero.

15. Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole e Cerbero.

16. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, groppiera destra; particolare: Ercole nel giardino delle Esperidi.

17. Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole nel giardino delle Esperidi.

18. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, groppiera destra; particolare: Ercole e Atlante.

19. Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole e Atlante.

20. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, groppiera destra; particolare: Ercole e il toro di Creta.

21. Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole e il toro di Creta.

22. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fiancale destro; particolare: Ercole in culla strozza due serpenti.

23. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, groppiera sinistra; particolare: Ercole e Gerione.

24. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, groppiera destra; particolare: Ercole e le cavalle di Diomede.

25. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fiancale destro; particolare della parte di sinistra: trofei d'armi, racemi, animali (uccello e serpente), frutti.

26. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fiancale destro; particolare della parte di destra: trofei d'armi, racemi, animali (uccello e serpente), frutti.

27. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: sella, arcione anteriore destro; particolare: centauro con clava e scudo.

28. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: sella, arcione posteriore destro; particolare: centauro arciere.

29. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: sella, arcione posteriore, parte centrale; particolare: sole.

30. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: sella, staffe; insieme.

31. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, spallaccio destro anteriore; particolare: Ares/Marte.

32. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, spallaccio sinistro anteriore; particolare: Giasone e il vello d'oro.

33. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, spallaccio sinistro posteriore; particolare: Ercole e Laomedonte.

34. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, spallaccio destro posteriore; particolare: duello di cavalieri.

35. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto anteriore destro; particolare: Paride rapisce Elena.

36. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto anteriore sinistro; particolare: combattimento tra Ettore e Aiace.

37. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto posteriore sinistro; particolare: il cavallo di Troia.

38. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto posteriore destro; particolare: l'incendio di Troia.

39. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto anteriore, parte alta; particolare: decorazione a racemi.

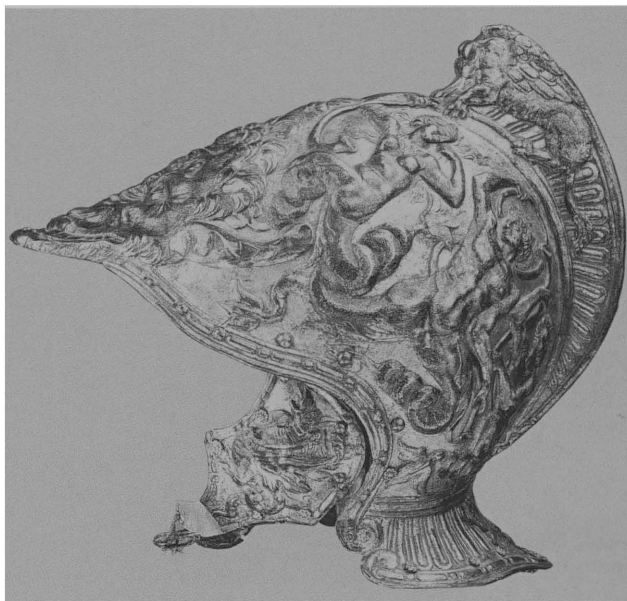
40. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto anteriore, parte bassa; particolare: Medusa.

41. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto posteriore, parte alta; particolare: decorazione a racemi e vessilli.

42. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto posteriore, parte bassa; particolare: testa di donna coronata.

43. Filippo Negroli, Borgognotta di Guidubaldo II Della Rovere, duca di Urbino, San Pietroburgo, Ermitage.

44. Filippo e Francesco Negroli, Borgognotta di Carlo V con la Vittoria e la Fama, Madrid, Real Armería.

45. Borgognotta alla romana antica, Vienna, Kunsthistorische Museum, Rüstkammer.

46. Borgognotta con tritoni, Dresda, Rüstkammer.

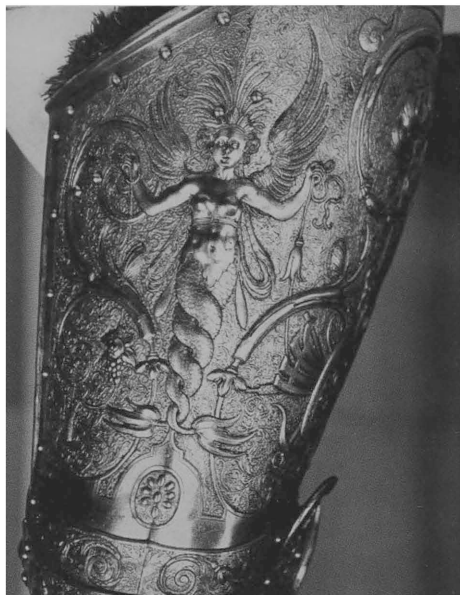
47. Gioco di borgognotta e rotella con scene della vita di Traiano e Scipione, Dresda, Rüstkammer: borgognotta.

48. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: elmo; particolare: visiera.

49. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza; particolare: goletta.

50. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza; particolare: bracciale.

51. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza; particolare: avambraccio.

52. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza; particolare: manopola.

53. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza; particolare: cosciale sinistro.

54. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza; particolare: schinieri e scarpe.

55. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza; particolare: elmo, sopramento.

56. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza; particolare: gomito.

57. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza; particolare: ginocchiello.

58. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza; particolare: manopola.

59. Armatura dei mascheroni di Carlo V, Madrid, Real Armería.

60. Armatura di Enrico II di Francia, New York, Collezione privata.

61. Armatura alla romana antica dell'arciduca Ferdinando II del Tirolo, Vienna, Kunsthistorische Museum, Rüstkammer.

1c. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: insieme.

2c. Armatura per Erik XIV, Dresda, Rüstkammer: insieme.

3c. Filippo Negroli, Borgognotta di Francesco Maria Della Rovere, Vienna, Kunsthistorische Museum, Rüstkammer.

4c. Filippo Negroli, Borgognotta, New York, The Metropolitan Museum of Art.

5c. Gioco di borgognotta e rotella con scene di vita di Traiano e Scipione, Dresda, Rüstkammer: rotella.

6c. Armatura per Moritz von Sachsen, Dresda, Rüstkammer: insieme.

7c. Guarnitura da torneo per August von Sachsen: Dresda, Rüstkammer: insieme.

8c. Maestro della guarnitura Farnese (Lucio Marliani?), Guarnitura di Alessandro Farnese, Milano, 1576-80 ca. Vienna, Hofjagd- und Rüstkammer.

II. Armature cerimoniali: le metamorfosi del cavaliere

La fondazione del rapporto tra l'eroe guerriero, la sua armatura e le sue armi (con la mediazione degli dèi), è nell'*Iliade* di Omero: una fondazione forte, un *imprinting* di caratteri originari, che riguardano e connotano forma, struttura e funzione di questo rapporto nei suoi archetipi culturali e simbolici. Da questo momento, nella tradizione occidentale, le armi e le armature non saranno più solo strumenti ordinari di attacco e di difesa, con le funzioni d'uso loro proprie (denotative), ma potranno acquisire un valore aggiunto, sia nella loro forma (manufatti straordinari, pezzi unici), sia nella loro funzione, che si complica con connotazioni simboliche e rappresentative e si correla, quindi, all'economia dello scambio rituale, tramite le pratiche del dono. Nell'*Iliade*, insomma, è possibile riconoscere il primo esempio di armatura cerimoniale forgiata per essere attributo esclusivo dell'eroe guerriero: bella, anzi bellissima, opera e dono degli dèi.

Mi riferisco ovviamente al famoso episodio del XVIII canto, quando Efesto/Vulcano prepara la nuova armatura di Achille: «uno scudo, un elmo, delle belle gambiere con i rinforzi alle caviglie, una corazza»[1]. L'eroe greco non ha più le armi «stupende, meravigliose, le belle armi» del padre Peleo, «dono mirabile» degli dèi (vv. 83-84), «le belle armi di bronzo lucente» (vv. 130-131): le aveva date all'amico Patroclo, ma Ettore lo ha sconfitto e ucciso, conquistandole come trofeo. È la madre di Achille, la ninfa Teti, a richiederle a Efesto/Vulcano, che nella sua fucina si impegna a realizzare nuove «armi bellissime, meraviglia per gli uomini che le vedranno» (vv. 466-467). Al comando del dio, i mantici soffiano sulle fornaci, e quando il fuoco è incandescente riceve i metalli necessari per la fusione delle placche grezze da rifinire («solido

[1] *Iliade*, XVIII, vv. 458-460; cito sempre la traduzione di Maria Grazia Ciani: Omero 2000.

bronzo e stagno, oro prezioso e argento»); poi Efesto/Vulcano inizia a lavorare all'incudine, con tenaglie e martello.

Omero propone una descrizione molto accurata dello scudo, che del nuovo set di Achille è il pezzo più spettacolare: «grande e pesante, in ogni parte adorno», con «intorno un triplice bordo, luminoso, splendente»; è diviso in cinque fasce e «su di esso il dio dall'abile ingegno incise molti disegni a rilievo» (vv. 478-482). E precisamente: «raffigurò la terra e il cielo e il mare, e poi il sole instancabile e la luna piena e tutte le costellazioni che incoronano il cielo» (vv. 483-485); «due fiorenti città di uomini mortali. In una vi sono nozze e banchetti [...]. Intorno all'altra città sono accampati due eserciti di guerrieri che splendono in armi» (vv. 490-510); «vi raffigura anche un maggese, un campo fertile e vasto, arato di fresco e per tre volte» (vv. 541-542); «vi disegna anche il podere di un re; qui i mietitori con le falci affilate mietono il grano» (vv. 550-551); «vi raffigura anche una vigna d'oro, bellissima, carica di grappoli neri; si regge su pali d'argento, piantati da un capo all'altro» (vv. 561-563); «disegna anche una mandria di vacche dalle lunghe corna; sono d'oro e di stagno e muggendo vanno dalla stalla al pascolo lungo un fiume sonoro e ondeggianti canneti» (vv. 573-576); «e fece un pascolo in una bella vallata, un grande pascolo di candide pecore, con stalle, capanne coperte e recinti« (vv. 587-589); «e ancora incise un luogo di danze, simile a quello che un tempo, nella grande città di Cnosso, Dedalo costruì per Arianna dai bei capelli» (vv. 591-592); «fece infine, lungo il bordo estremo dello scudo possente, la grande forza del fiume Oceano» (vv. 606-607). Le altri parti dell'armatura sono, invece, rapidamente descritte: «ma quando ebbe fatto lo scudo grande e pesante, forgiò per Achille una corazza più luminosa della fiamma del fuoco e un solido elmo adatto alle sue tempie, un elmo bello e ornato; vi applicò un cimiero dorato, e poi fabbricò le gambiere di lucido stagno» (vv. 608-612).

Nei versi omerici sono immediatamente riconoscibili le caratteristiche strutturali di questa prima armatura cerimoniale, destinate a diventare paradigmatiche: non più solo strumento di guerra, bensì opera d'arte divina; accoglie immagini e racconta storie, anzi è iconograficamente satura (nello scudo); impiega e mescida metalli diversi e dai diversi colori; è un dono. Questi fattori la trasformano in qualcosa di nuovo e di diverso rispetto a un'armatura ordinaria: è una meta-armatura, un'icona simbolica, dinamicamente rappresentativa. È l'icona dell'eroe guerriero: forte, potente, vittorioso e invincibile. Ne comunica ed esalta l'identità e non solo sui campi di battaglia: le armi di Achille, l'armatura di Erik XIV.

La diretta connessione tra questi due oggetti tanto distanti e tanto diversi (mitopoietico l'uno, reale l'altro) non risulti improvvida. Se le omologie tipologiche e funzionali (sia simboliche che rituali) possono sembrare troppo generiche, mi sembra che quelle formali siano immediatamente persuasive: entrambe le armature, quella di Achille e quella di Erik XIV, utilizzano infatti lo stesso codice comunicativo, plastico, figurativo e cromatico; entrambe appartengono al campo dell'arte: per progetto e per esecuzione; entrambe si correlano, per radicale differenza, alla serialità monotona e monocroma delle altre armature ordinarie, tutte a una sola dimensione, quella dell'uso, tutte prive del valore aggiunto delle funzioni simboliche e di scambio.

Il fattore decisivo che legittima l'accostamento tra Achille ed Erik XIV è però un altro, e riguarda le dinamiche proprie della storia culturale dell'età moderna, la sua forma genetica: anche le armature rinascono nella *pristina forma* e recuperano l'originaria funzione simbolico-rappresentativa quando gli Antichi sono tornati tra i Moderni. Anche le armature, insomma, partecipano alla grande storia del Rinascimento italiano ed europeo: con tempi e modi propri, cioè con competenze e tradizioni settoriali, linguaggi e materiali specifici; insomma: *iuxta propria principia*, come sempre e ovunque nella comunicazione estetica classicistica.

Vorrei però precisare che con queste osservazioni non intendo proporre lo scudo di Achille come modello diretto dell'innovativo lavoro degli armaioli scultori di primo Cinquecento, tanto meno altre opere letterarie del mondo antico più o meno assimilabili al testo di Omero (come lo *Scudo di Ercole* attribuito allora a Esiodo). La *pristina forma* delle immagini degli Antichi esplode nella consapevolezza dei Moderni in modo tanto più diretto quanto più efficace: le scoperte archeologiche, in primo luogo, che sono tali, come tutte le scoperte, solo perché c'è un occhio nuovo che cerca e scopre o ritrova ciò che c'è sempre stato (monumenti, edifici, rovine, vestigia eccetera); la nascita, anzi, dell'archeologia come scienza che sa fare rilievi, misurazioni, prospezioni, scavi, cataloghi, collezioni, musei; e quindi sa tornare a leggere i testi classici, Vitruvio in primo luogo[2]. Senza troppo insistere su questa straordinaria invenzione dell'archeologia come sapere e fattore della modernità, mi limito a ricordare quanto siano direttamente più organici alla nascita delle armature cerimoniali altre competenze che

[2] Restano fondamentale gli studi raccolti da Salvatore Settis in *Memoria dell'Antico* 1984-86, anche per i problemi teorici e metodologici che pongono; per la nascita dell'archeologia rinvio a Schnapp 1993.

maturano precocemente nella cultura classicistica: lo studio dei rilievi antichi (a esempio, la colonna Traiana) e della statuaria romana (le tante immagini di *imperatores*), per l'impianto plastico e la struttura formale; le ricognizioni epigrafiche e la scoperta delle grottesche, per gli ornamenti e i decori.

Mi fermo subito, per evitare ogni rischio di precarie banalizzazioni, ma anche per ribadire l'assoluta evidenza di un dato elementare: le armature cerimoniali sono le armature del Rinascimento italiano ed europeo e presentano una ricerca formale condivisa nel lessico anche più minuto, oltre che nell'economia semantica generale, a conferma ulteriore dell'universalità di questa cultura. Per non restare all'evidenza di questo truismo, ritengo però che sia da descrivere *come* sono rinascimentali: nelle strategie comunicative, nelle forme e nei codici figurativi e plastici, nelle modalità esecutive di un progetto che può anche essere un programma iconografico; nel loro essere immagini, insomma, rispetto alle tantissime altre immagini del Rinascimento.

Produco un solo rinvio, per dare riscontro di come funzioni in dettaglio e complessivamente il moderno riuso dei modelli antichi: e per immediata prossimità con le mie personali competenze non potrà che essere un rinvio a un'esperienza italiana, anche se, rispetto ad Anversa di metà Cinquecento, sarebbe più congruo riferirsi alla cultura della corte di Borgogna nel secondo Quattrocento, alla magnificenza dei suoi duchi che pratica in termini multimediali (pittura, tappezzeria, oreficeria, beni di lusso, armature eccetera) la contaminazione tra le storie degli eroi antichi e dei moderni paladini[3].

Mi riferisco dunque alle nove grandi tele a tempera con i *Trionfi di Cesare* (vincitore nella guerra di Gallia) dipinte, tra il 1474 e il 1490, da Andrea Mantegna per Ludovico o Federico Gonzaga, signori di Mantova, che Giorgio Vasari giudica come il suo capolavoro e che sono subito ben note ovunque, grazie alle copie, incisioni e rielaborazioni che ne furono ricavate[4]. Questa eccezionale opera multipla, entrata nella collezione dei re d'Inghilterra nel 1629-30 (acquistata da Carlo I, è conservata ora ad Hampton Court), è il manifesto paradigmatico dell'economia produttiva che governa e connota la rinascita

[3] Rinvio ancora all'importante studio di Belozerskaya 2002, che dovrà essere attentamente discusso, altrove, nella sua strategia rivendicativa di una nuova interpretazione del Rinascimento su scala europea.

[4] Rinvio al fondamentale libro di Martindale 1979; cfr. anche *Andrea Mantegna* 1992, pp. 350-92.

dell'antico nella cultura umanistica italiana del Quattrocento, cioè il suo classicismo come riuso, consapevole e progettante, della *pristina forma* (estetica ed etica, dell'arte e del vivere): non soltanto, e non tanto, in termini di recupero della sua memoria, quanto di minuzioso studio archeologico e antiquario delle sue reliquie che tornano a vivere, o perché strappate alla terra che le seppelliva o perché riscoperte dal nuovo occhio che le guarda per coglierne il segreto strutturale e produttivo, cioè la forma.

Ma non è solo tutta l'opera di Mantegna, dagli affreschi (distrutti) della Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani di Padova, eseguiti tra il 1449 e il 1450, a essere connotata da elementi figurativi desunti dallo studio e dall'imitazione delle reliquie degli Antichi: così nasce, in organica relazione con il senso profondo della passione filologica degli umanisti, anche la competenza archeologica e antiquaria del classicismo. E se esplode con clamorose scoperte (per tutte valga il solo richiamo al disseppellimento del Laocoonte: a Roma, il 14 gennaio 1506)[5], soprattutto sa organizzarsi in raccolte e collezioni destinate a diventare moderno Museo, corredate da un'attività di ricerca e di studio che inventa i propri metodi e i propri strumenti d'indagine: quelli che saranno alla base, vent'anni dopo i *Trionfi di Cesare*, della famosa lettera di Baldassarre Castiglione e Raffaello Sanzio a papa Leone X che accompagna la relazione sulle reliquie architettoniche dell'antica Roma[6].

Per riferire però utilmente il riscontro mantegnesco al tema di questo capitolo, cioè alla nascita delle nuove armature cerimoniali, mi limiterò a osservare che se i *Trionfi di Cesare* interpretano e codificano la tipologia del trionfo moderno come trionfo all'antica (o meglio: alla romana, nei termini della *Roma triumphans* di Flavio Biondo, scritta tra il 1457 e il 1460), fissandone l'appropriato cerimoniale di parata rappresentativo del principe gentiluomo, interpretano e codificano, in «ritratto di pittura», anche la rinascita della *pristina forma* delle armature, in termini cronologicamente coerenti con il lavoro dei più innovativi e sensibili armaioli italiani (in particolare milanesi)[7].

[5] Cfr. Barkan 1999; Settis 1999.

[6] La lettera è scritta verso il 1519, al termine della ricognizione compiuta da Raffaello per incarico di Leone X: cfr. Di Teodoro 1993; Quondam 1999, pp. 55-66.

[7] Cfr. Pinelli 1985. Mantegna è particolarmente attento alla ricerca archeologica, non solo delle architetture (già nella Cappella Ovetari), ma anche delle armature: basterà ricordare il *San Giorgio* dell'Accademia di Venezia e le predelle della *Pala di san Zeno* al Louvre.

Nella sequenza della processione trionfale che si snoda unitaria lungo le nove tele dei *Trionfi di Cesare* (solo nell'ultima appare il trionfatore, seduto sul carro) sono infatti raffigurati anche diversi soldati con armatura e, per due volte (nella terza e sesta tela), trofei d'armi con corazze, elmi e scudi tolti al nemico. Per quanto diverse, le tipologie di corazza, elmo e scudo all'antica dipinte da Mantegna sono perlopiù desunte dallo studio dei rilievi dell'arco di Costantino e della colonna Traiana, a Roma, nonché di altri reperti antichi: semplificate e ridotte all'essenziale, ne riproducono fedelmente le volumetrie plastiche e gli elementi decorativi e soprattutto li restituiscono, reinterpretati, a nuova funzione comunicativa[8]. Gorgoni, meduse, teste di leone, uccelli, palme, trofei d'armi, putti, *tubae*, *signa* (anche con l'iscrizione SPQR), immagini della Vittoria eccetera: il repertorio iconografico selezionato da Mantegna definisce la nuova topica del trionfo dell'*imperator* vittorioso, più o meno lo stesso utilizzato poi da Eliseus Libaerts[9]. In particolare, tra i musici e portatori d'insegne raffigurati nell'ottava tela, c'è anche un *signifer* («portatore d'insegna»: nello stendardo è raffigurata la lupa che allatta Romolo e Remo, con la scritta SPQR). Indossa soltanto una pelle di leone: è Ercole, o meglio qualcuno che nel cerimoniale rappresentativo del trionfo assume la funzione simbolica di Ercole che rende omaggio a Cesare vittorioso[10].

Non si tratta di un dettaglio marginale: il tema di Ercole è molto caro a Mantegna, che lo aveva già dipinto sulla volta della *Camera picta* (o «camera degli sposi»: gli affreschi sono eseguiti tra il 1465 e il 1474) del Castello di San Giorgio a Mantova: impegnato in alcune sue imprese (con il leone di Nemea, con il centauro Nesso, con Anteo, con l'idra, con Cerbero) e nell'atto di scagliare una freccia. E al ciclo delle fatiche di Ercole Mantegna dedica anche una serie di disegni presto famosi perché incisi e stampati: ma di questo più avanti[11].

[8] Cfr. Martindale 1979, pp. 126-7, che distingue tre tipi: «la corazza corta, che arriva soltanto fino alla vita. L'orlo inferiore è tagliato diritto, in modo da essere parallelo al terreno. Se ne trovano esempi nella prima, terza, settima e ottava tela»; «la corazza più lunga, che arriva fino ai fianchi, modellata in modo che il bordo inferiore davanti formi una curva verso il basso per proteggere il ventre. Se ne trovano esempi nella terza e nella sesta tela»; «un altro tipo di corazza più lunga, che arriva ben sotto la vita, ma le cui parti inferiori consistono in piastre sovrapposte. Se ne ha un esempio nella prima tela». Martindale osserva che Mantegna semplifica gli elementi decorativi e plastici della corazza antica: «il suo tipo è sempre semplice e ed essenziale». Molto analitico è poi il commento dei trofei di armi della terza e della sesta tela: Martindale 1979, pp. 138-40, 148-9.

[9] Per l'iconografia moderna dell'*imperator* (perfetto capitano), cfr. Fantoni 2001.

[10] Martindale 1979, pp. 153-4.

[11] Rinvio subito ad *Andrea Mantegna* 1992, pp. 298-322.

1. *Dal campo di battaglia del nobile guerriero alle parate trionfali del nobile gentiluomo.*

Tra le armi di Achille e le moderne armature cerimoniali si estende la storia infinita degli strumenti di guerra, offensivi e difensivi, con tutte le loro trasformazioni di materiali, struttura, foggia e funzioni che conseguono dai mutamenti nell'arte della guerra, dal mondo antico al tardo Medioevo[1]. Il momento decisivo di questa storia di lunga durata e, al tempo stesso, il punto di riferimento obbligato per le innovazioni armaturiali, e poi per la stessa «rivoluzione militare» dell'età moderna, è ovviamente la nascita della cavalleria, con quanto riguarda la definizione della nuova tipologia culturale del guerriero (il *bellator*: il cavaliere, in senso proprio; la sua esclusiva professione consiste nel mestiere delle armi), delle sue istituzioni (gli ordini di cavalleria) e dei suoi attributi: cavallo, armi, armatura; valori, pratiche, comportamenti, sul campo di battaglia e nel tempo della pace e del riposo[2].

Da buon professionista della guerra, il cavaliere cura e aggiorna con particolare attenzione il proprio assetto di combattimento, rendendolo ricettivo delle diverse condizioni d'ingaggio in battaglia e, per quanto possibile, reattivo ai tanti modi con cui può essere attaccato dai nemici: insomma, se è costante nel tempo la tendenza all'appesantimento delle coperture difensive (anche del cavallo), questa è la risposta passiva (e sempre in affannosa rincorsa) alle insidie di archi, balestre, picche, e poi delle armi da fuoco. Lo stesso aspetto del guerriero cambia nel tempo, ma senza discontinuità profonde: è più una evoluzione progressiva, che accetta accorgimenti funzionali a una sempre più efficace difesa passiva del proprio corpo (elmo, scudo, corazza) e di quello del cavallo (testiera, barda); al tempo stesso assume alcuni accessori ornamentali (speroni, cintura) di forte rilievo simbolico-rappresentativo[3].

[1] Per questa storia delle armi e delle armature è essenziale il rinvio a Laking 1920-22; Blair 1958; Boccia - Coelho 1967; Nicolle 2002; per la storia del *miles* attraverso il Medioevo, cfr. Werner 1998.

[2] Per la storia della cavalleria, i suoi codici e la sua cultura, i riferimenti bibliografici sono pressoché sterminati; restano essenziali: Kölher 1970; Cardini 1982, 1992, 1997; Flori 1998; Keen 1984; Mancini 1997; Werner 1998. Per l'intreccio di cavaliere e gentiluomo nella storia della cultura aristocratica europea dal Cinquecento al Novecento è fondamentale Domenichelli 2002.

[3] Rinvio a Cardini 1995, p. 43: «Per gli insigniti della dignità cavalleresca divennero accessori importanti [...] gli sproni dorati e la cintura, che in seguito sarebbe stato alla moda appesantire d'ornamenti e far scendere dalla vita giù verso il bacino. Lo scudo, sul quale co-

Cavalieri e cavalli sempre più coperti da lastre di metallo, poi da armature sempre più estese e pesanti, catafratti, trasformati in un'inesorabile e terribile macchina di guerra, in una massa di ferro e di acciaio rilucente, che quando si lancia al galoppo contro il nemico assorda minacciosamente con il suo clangore: è questa l'immagine stereotipa del cavaliere *bellator* medievale[4]. Ma in realtà è solo nella seconda metà del Trecento – ci dicono gli esperti – che inizia a essere prodotta l'armatura di acciaio che fascia il corpo del cavaliere e talvolta si estende al cavallo[5], assicurando una protezione nettamente superiore a quella di altri materiali precedentemente impiegati come passiva difesa personale (maglia di ferro, cuoio bollito, pezzi di metallo). Il fattore decisivo per la successiva storia delle armature cerimoniali è che questo poderoso rivestimento non è solo un'innovazione tecnologica: è subito riconoscibile, in particolare nei manufatti degli armaioli italiani, anche una nuova esigenza pienamente estetica, che ricerca soluzioni plastiche caratterizzate da forme armoniose e arrotondate, coerenti e armoniche[6].

Il processo che porta alla nascita dell'armatura moderna cerimoniale (per parate in pompa magna o per i tornei cavallereschi, più che per i campi di battaglia) non è documentato, insomma, solo dalle immagini di pittori, disegnatori, incisori: è inscritto nella storia delle più importanti botteghe di armaioli italiani e tedeschi, e direttamen-

minciava a comparire un compiuto e ormai elaborato linguaggio araldico, si rimpiccioliva abbandonando la forma a mandorla per assumerne una triangolare, con infinite varianti. Così era maneggevole. e questo era importante, visto che nel frattempo si era sviluppato un combattimento di spada fatto non solo di fendenti, che esigeva quindi una certa mobilità dello scudo per parare i colpi. Era certo molto ridotto in dimensioni, però il cavaliere era meglio protetto di prima, sia perché l'elmo conico era stato sostituito da un elmo a tronco di cono, o a "secchio", sia perché la cotta di maglia si era andata rinforzando di piastre sagomate di cuoio e poi di metallo, dapprima nei punti più critici (dunque gorgiere, corazze, bracciali, gambiere, ginocchiere, gomitiere), poi praticamente lungo tutto lo sviluppo del corpo». Soltanto nel Quattrocento si sarebbe arrivati alle grandi armature che trasformavano il guerriero in una statua di metallo, e il cui uso sarebbe stato, soprattutto, quello della parata o del torneo.

[4] Rinvio a questa considerazione generale di Cardini 1995, p. 47: «il cavaliere pesantemente armato, in ciò così diverso dai guerrieri delle culture extraeuropee che, anzi, prediligono la leggerezza quando non addirittura la nudità, è in questo senso un simbolo permanente della cultura occidentale: anche di quella industriale e tecnologica».

[5] Cfr. Boccia - Coelho 1967, pp. 90-1 (scheda: pp. 140-1), a proposito di una barda realizzata dall'armaiolo Pier Innocenzo da Faerno per l'imperatore Federico III (o per l'arciduca Alberto VI): segnalano che l'uso di bardare i cavalli con piastre di ferro è molto tardo (verso la fine del Trecento), mentre l'impiego di barde di maglia di ferro o miste è diffuso sia in Oriente che verso la fine dell'impero romano; la barda dura fin verso il 1530, ma solo per certi tipi di giostra e di torneo. Decoro cerimoniale, dunque.

[6] Cfr. Boccia - Coelho 1967, p. 17.

te sui loro prodotti, che cambiano radicalmente forma (ma non struttura ed ergonomia) nel loro disporsi come seconda pelle[7]. E sono proprio le tante armature raccolte nei musei di tutto il mondo a documentare oggi la svolta produttiva che orienta in modo definitivo la produzione delle armature verso il dominio dell'arte (e non solo delle arti decorative o applicate): non vogliono essere soltanto funzionali, pratiche, sicure, comode; vogliono essere anche belle, soprattutto belle, autonomamente belle[8]. Verso il 1420, quando l'armatura «si raccoglie in un blocco compatto, leggero e funzionale, essa è divenuta anzitutto una fantastica opera di scultura», di acciaio assolutamente liscio, lucido, splendente[9].

Basta guardarsi attorno, nella Rüstkammer di Dresda come in qualsiasi altro museo specializzato, per rendersi conto di quanto profondo e immediato sia il mutamento di forma e stile delle armature, di come irrompa una nuova domanda propriamente estetica, o anche, se si vuole, di moda, per oggetti di grande lusso: a esempio, l'armatura dell'imperatore Massimiliano I, realizzata nella Germania meridionale tra il 1520 e il 1530; o quella per il Kurfürsten Moritz von Sachsen, realizzata sempre in Germania verso il 1545 (fig. 6c); o la coppia di armature per cavaliere e cavallo, di Augsburg e Innsbruck (tra il 1530 e il 1540, la prima; verso il 1558, la seconda; fig. 4c); o le guarniture per giostra e torneo (pratiche particolarmente

[7] *Ibid.*, p. 18: «Il fatto più notevole nella creazione delle armature è che i dettagli costruttivi di articolazioni, raggiunti già nel XIV secolo, si manterranno fino al tramonto dell'armatura, mentre varieranno nel tempo le forme degli elementi caratterizzanti». Boccia - Coelho 1967, p. 19, segnalano come il punto critico dell'armatura moderna sia nelle articolazioni delle braccia: gli spallacci sono infatti «i cardini di tutta la mobilità offensiva e difensiva» e saranno, pertanto, «quelli di più lenta evoluzione»; la soluzione più idonea, funzionalmente ed esteticamente, sarà trovata forgiando una «protezione di spalla ampia e avvolgente, con le ali posteriori così larghe da giungere col tempo a sovrapporsi»; e questa sarà una caratteristica delle armature italiane.

[8] *Ibid.*, pp. 172-8 (scheda pp. 232-3) descrivono l'armatura da cavallo eseguita verso il 1510 da Niccolò Silva: «la decorazione dell'armatura è di prim'ordine; essa riprende i noti motivi a girali e grottesche, i contorni a palmette trecce perline e archetti, ma li arricchisce e li contrappone in piena fantasia [...]. L'elemento più notevole è l'incisione sul guardagoletta sinistro, con una scena di battaglia in cui si muovono figure di armati a piedi e a cavallo disegnate con vivezza».

[9] *Ibid.*, p. 18; essenziale è poi questa descrizione complessiva dell'armatura italiana tra il 1420 e il 1480: «è il grande trionfo di una linea perfetta, liscia, dalle superfici arrotondate e scivolanti, bianca d'acciaio: un'armatura da guerra per eccellenza, che sarà modello a tutta Europa». E ancora, a proposito dei suoi elementi decorativi: «L'unica sua decorazione, quando esiste, è nella stoffa che può talora rivestirne il petto, o nei fantastici cimieri che sormontano l'elmetto o la barbuta. Assai più di rado l'intera armatura è brunita d'azzurro per aumentare la protezione del metallo. Questa patina, che oggi è rarissima a ritrovarsi originale, è però testimoniata dall'iconografia».

amate alla corte di Dresda), come quella per il Kurfürsten August von Sachsen (fig. 7c).

Quando le armature era bianche, quando le armi erano bianche: sui campi di battaglia, nei tornei cavallereschi.

Poi, neppure improvvisa, la più radicale discontinuità nel mondo del nobile cavaliere guerriero e del suo cavallo: la rivoluzione militare che esplode nelle guerre d'Italia, con le armi da fuoco e con l'artiglieria, con le fortificazioni e gli assedi, con l'irresistibile primato della fanteria, e che poi si definisce e consolida nel corso del Seicento e del Settecento nell'infinita sequenza di guerre e battaglie[10]. Per la cavalleria medievale (per il fiore della cavalleria di Francia, in particolare: la più orgogliosa e conservatrice) la crisi è irreversibile: l'11 luglio 1302 i fanti fiamminghi l'annientano, nella battaglia di Courtrai; e poi le umiliazioni nel corso della guerra dei cento anni (1339-1453) tra Inghilterra e Francia: il 26 agosto 1346 a Crécy, il 25 ottobre 1415 ad Azincourt, con i cavalieri francesi massacrati da nugoli di arcieri e di fanti.

Anche se la storia della cavalleria, in senso propriamente militare, continuerà, adattandosi alle mutazioni delle strategie militari (cavalleria pesante, cavalleria leggera eccetera), ma conservando qualcosa dell'*imprinting* cavalleresco (fino all'epica carica di Balaklava o al mitico squadrone del settimo nell'epopea del *western*), nulla sarà più come prima per l'antico cavaliere, per il suo mestiere delle armi e soprattutto per il suo codice culturale: mai più la sua «singolar tenzone» di sempre, dai tempi di Achille e di Ettore, di Orlando e Lancillotto (tutte figure dell'archetipico Ercole); mai più il gesto del confronto eroico, cortese, magnanimo: nobile; mai più l'etica e l'estetica della «bella morte»[11]. In una guerra che è sempre più scontro di masse, il cavaliere sopravvivrà solo come soldato a cavallo.

In questa lunga congiuntura di profonde mutazioni strategiche e tattiche, l'armatura diventa ben presto, già a fine Quattrocento, il luogo più appariscente dell'irreversibile crisi del cavaliere e dell'ordine della cavalleria: non solo è troppo costosa da acquistare e da mantenere, ma soprattutto si rivela superflua, ingombrante, pesante, pericolo-

[10] D'obbligo il rinvio a Parker 1988, e ai classici Pieri 1952 e Hale 1985, nonché a Hall 1997; molto utile la sintesi di Del Negro 2001; cfr. anche il quadro d'insieme delle guerre del Rinascimento, nelle loro profonde innovazioni tattico-strategiche e nelle loro nuove armi, in Puddu 1975 e Arnold 2001; per la fanteria spagnola e il nuovo profilo del cavaliere, rinvio a Puddu 1982; per la bibliografia dei moderni teorici dell'arte della guerra rinvio all'utile compendio di Colson 1999; essenziale resta, per la storia della guerra tra Medioevo e Rivoluzione Francese, Cardini 1987 (con ampia bibliografia, pp. 451-80).

[11] Per i temi della crisi dei modelli cavallereschi, e per l'analisi della stessa sua consapevolezza, rinvio a Domenichelli 2002, pp. 47-75.

sa, sui campi di battaglia spazzati dalle armi da fuoco di ogni tipo, dove ormai sono decisive le picche dei fanti. Perché possa sopravvivere (ma solo per poco), l'armatura è sottoposta a una profonda riconversione funzionale: non più da combattimento, bensì da parata; armatura cerimoniale, armatura da torneo e da giostra[12]. E diventa un oggetto d'arte, un bene di lusso, per pochi grandi e ricchi signori, assolutamente esclusivo e distintivo.

La crisi del cavaliere e dell'ordine della cavalleria non riguarda, però, solo i moderni campi di battaglia: nulla sarà più come prima anche nel tempo dell'ozio e del riposo dalle fatiche della guerra. Anche perché da tempo, ormai, nuovi modelli e nuove pratiche predicano e ostentano una migliore forma del vivere per il nobile guerriero, e lo sollecitano a farsi protagonista della necessaria sua metamorfosi in gentiluomo.

Quanto resta dell'antica cavalleria, del suo fiore stroncato dalle nuove arti della guerra.

In questa dinamicissima, conflittuale e drammatica congiuntura, destinata a trasformare l'assetto dell'Europa, nasce dunque l'armatura cerimoniale: conserva la struttura funzionale ed ergonomica di quella da combattimento, ma la rende sempre più leggera e sempre più preziosa, nei materiali e nelle decorazioni[13]. Diventa un oggetto unico, ir-

[12] Nei decenni delle guerre d'Italia s'impongono le armature tedesche: «è un'arma da guerra per cavalleria e fanteria, con petto molto globoso e tagliato orizzontalmente nella parte superiore, una goletta che difende il collo, bracciali con spallacci senza ali e lunghi fiancali. È un'armatura che permette grande mobilità»; gli armaioli italiani vi «introducono un elemento caratteristico, cioè un caschetto che ricorda alquanto quelli della fanteria romana e che si adatta perfettamente all'aspetto generale dell'armatura» (Boccia - Coelho 1967, p. 149). Questo è anche il periodo dell'armatura (a cavallo e a piedi) da torneo e da giostra: «un tremendo guscio dotato di elmo capace di sostenere colpi di estrema violenza», del tutto inidonea alla guerra (*ibid.*, p. 150).

[13] Basta restare nella Rüstkammer di Dresda per avere eccezionali esempi di questa metamorfosi dell'armatura da strumento di guerra in oggetto di lusso, per materiali preziosi impiegati e per fattura: vi «si trova una delle più importanti collezioni al mondo di armi pregiate: quella di armature in argento puro. Nello stesso luogo si trovano armature in rame, dorate e incise all'acido. La maggior parte di queste sfarzose "vesti" di metallo è costituita però da una sottile lamina di ferro, che grazie alle più diverse tecnologie ha potuto essere decorata in maniera artisticamente eccellente. Così vi sono dei pezzi riccamente lavorati a sbalzo, nei quali l'ornamento a rilievo fuoriesce dalla superficie. Una tecnica spesso utilizzata è l'incisione all'acido, con la quale per mezzo di acidi vengono incisi nel metallo motivi ornamentali e figurali, i quali talvolta vengono riempiti con una pasta nera impressa a fuoco: la grisaglia nera. Molto spesso è visibile un'agemina in oro o argento. Con questa tecnica sul fondo vengono incisi con un bulino delle decorazioni, che successivamente l'addetto intarsia con un filo d'oro o d'argento. Vi sono armature completamente dorate a fuoco e altre decorate con pittura in oro. Con il riscaldarsi del metallo si formano colori iniziali che sull'acciaio puro creano begli effetti coloristici e allo stesso tempo costituiscono una protezione contro la ruggine. Viene utilizzata la smaltatura colorata così come il rivestimento con ornamenti ritagliati e lavorati a sbalzo, fatti d'un metallo di colore diverso rispetto all'armatura. Nascono così delle armature che non solo testimoniano massima abilità manuale ma sono anche opere d'arte di grandissimo valore» (Schöbel 1966, p. VI).

ripetibile: un'opera d'arte, per soddisfare la nuova, per il cavaliere gentiluomo, esigenza di cose belle e rare; un bene di lusso individuale, personale e personalizzato: da donare, per reciproco riconoscimento di similarità; uno strumento di rappresentazione dell'identità del suo titolare esclusivo, da indossare ed esibire solo in circostanze eccezionali di forte impatto comunicativo, nel nuovo cerimoniale del potere.

Un dato colpisce il neofita profano (come me, ovviamente), tanto più dopo avere ammirato i pezzi esposti nelle mostre di New York e di Ginevra e avere frequentato tardivamente la scuola dei grandi esperti di questa storia settoriale e per tanti aspetti ancora minore, se non più marginale: l'annessione dell'armatura al territorio dell'arte sembra improvvisa e sembra conseguire da una consapevole nuova determinazione più che da un lungo processo evolutivo. Certo, l'espandersi degli elementi decorativi sulle superfici di acciaio è continuo, tra il 1480 e il 1500, e segnala la parte di rilievo che l'artista incisore conquista nelle officine degli armaioli[14] e più ancora la profonda trasformazione delle loro competenze professionali: non più solo abili forgiatori di metalli, ma anche e soprattutto progettisti di oggetti sempre più sofisticati e complessi, talvolta vere e proprie sculture multiple[15].

Ma da dove viene l'invenzione (in senso propriamente retorico ed estetico) dell'impianto iconografico e plastico di quegli straordinari

[14] Con motivi ornamentali molto semplici e stilizzati: «in questa decorazione la linea contorna una specie di motivo a garofano e per fare risaltare il disegno, il fondo è ombreggiato con intagli di linee incrociate o parallele. È una decorazione ad acquaforte, non troppo visibile, ma che con l'aiuto di zone dorate, dà già all'armatura un aspetto abbastanza ricco»; e ancora: «il garofano sembra essere la trovata del secolo, poiché tutta la decorazione fino al primo quarto del Cinquecento gira intorno a questo motivo. È di molto effetto e di facile esecuzione. Quando la mano dell'incisore è buona, il lavoro risulta splendido, e anche quando la mano è meno buona è sempre passabile»; «il massimo dell'effetto è ottenuto abbinando l'ornamento a garofano con il cannellato, dando così all'armatura un aspetto straordinario – la lucentezza del metallo bilanciata con la delicatezza del disegno. Al contrario dell'armatura bianca dove la forma era il motivo principale, qui è l'incisore che prende il sopravvento e alle volte il tutto attinge a livello di un'opera d'arte» (Boccia - Coelho 1967, pp. 150-1).

[15] Rinvio ancora al fondamentale Boccia - Coelho 1967, p. 241: «L'acciaio sarà plasmato, battuto fino a diventare un materiale completamente da modellare e l'orgoglio professionale dell'armaiolo sarà messo alla prova. È molto difficile modellare l'acciaio e distenderlo nei motivi più complessi della decorazione senza romperlo o senza doverlo restaurare. La forma sarà portata al massimo delle possibilità del manierismo intellettuale e tecnico, poiché il committente, pur con tutti i difetti possibili, è più colto e più preparato. La moda circola con maggiore rapidità e con la stessa rapidità tende a cambiare, lasciando un'impronta molto violenta sulla forma delle armature»; l'armaiolo cambia: «non sarà lo stesso uomo dei periodi anteriori. Ora non si tratta più soltanto di battere l'acciaio fino ad ottenere una forma semplice. Egli diventerà un individuo più preparato che dirige un gruppo di specialisti, in mezzo al quale avremo uno scultore e un disegnatore di ottima qualità, per elaborare i temi decorativi. Le mani che lavorano tutta l'armatura sono molto ben preparate».

pezzi prodotti a Milano dai Negroli, di cui ho già parlato (figg. 59-61)? E ancora: donde l'idea (in senso classicistico) della borgognotta firmata da Filippo Negroli nel 1543 (fig. 4c), assolutamente coinvolgente nella sua attualissima modernità, che lo fa quasi sembrare un oggetto dell'*art nouveau*? Di fronte a queste opere è immediata la percezione della loro piena pertinenza, e in posizione non accessoria, al campo delle esperienze figurative e plastiche del primo Cinquecento ed è più che legittima l'iscrizione di Filippo Negroli & Co. al repertorio degli artisti, a conferma del primato culturale ed estetico di un'Italia (compresa Milano spagnola: cioè, la stessa grande Lombardia della Mantova di Mantegna) che dovrebbe da tempo essere entrata nel cono d'ombra della sua irreversibile crisi e decadenza, come narra un antico paradigma storiografico.

Il primato degli armaioli milanesi viene da molto lontano. Già alla fine del Duecento Bonvesin de la Riva, nel celebrare le meraviglie di Milano (*De magnalibus Mediolani*), così dà ragguaglio della fiorente produzione di armi e strumenti di difesa:

> Viso de strenuis actibus civitatis in bello, nunc de ipsis armorum exornatione ac preparamentis, que in bellorum expedicionibus congruunt, videamus. Ubi enim reperietur alterius populus civitatis in mondo ferreis armis tam decenter armatus? Nunquam profecto vel raro. Non enim equitum solummodo, sed etiam peditum videres in bello decentes catervas in acie corruscantibus armis, loricis, thoracibus, lameriis, galeis, galeriis, ferreiis cerebralibus, collariis, cirotecis, tibialibus, femoralibus et genualibus, ferreiis lanceis, palis, ensibus, pugionibus, clavis, clipeis decentissime corruscantes; videres equitum acies a pedum plantis usque ad vertices armorum fulgore nitentes et sonipedum tumultus faleris opertos, non solum generis nobilitate, sed morum atque armorum strenuitate quales et tantam et talem civitatem decent ceteros precelentium. Nec mirum quidem si nostri concives, viri honorabiles, pre ceteris gentibus curialitatis et largitatis gratia bravium obtinentes, in decoris armis et militaribus equis in militie tempore delectantur et pre ceteris gentibus exornantur. Naturalis enim strenuitas ubi est, ibi se in tempore suo ostentat. Preterea in nostra civitate et eius comitatu flos est fabrorum et copia, qui cuiusque maneriei cotidie fabricant armaturas, quas quidem per alias civitates propinquas et etiam longinquas in mirabili copia distribuunt mercatores.
>
> Loricarum enim fabri principales ultra centesimum numerum terminum petunt; quorum quidem singuli subiectos quamplures continent operarios macularum artificio mirabili cotidie insistentes. Sunt quoque quam multi scutarii et demum cuiusque generis armorum fabricatores, de quorum numero nequaquam facio mentionem[16].

[16] Cito da Bonvesin 1974, pp. 151-3 (v 20-21); questa è la traduzione di Giuseppe Pontiggia: «Viste le valorose imprese dei Milanesi in guerra, vediamo ora come predispongono e ornano le armi che si impiegano nelle spedizioni militari. In quale altra città del mondo si po-

Già nel 1288, insomma, Milano non è solo un importante centro di produzione delle armi e delle armature di ogni tipo, nonché del loro commercio in tutta Europa: si distingue anche, e soprattutto, per la particolare cura estetica dei suoi prodotti (*exornatione*). Bonvesin de la Riva insiste più volte su questo fattore distintivo: i cavalieri e i fanti che li adottano sono armati splendidamente (*decenter*) e formano splendide schiere (*decentes catervas*), anche perché le loro armi e armature (minutamente elencate: quasi un catalogo di armeria) brillano più che splendidamente (*decentissime*, *fulgore nitentes*). Nobili guerrieri, insomma, che sanno distinguersi anche per la bellezza delle armi (*in decoris armis*), e più di tutti gli altri se ne adornano (*exornantur*).

Ma credo che tutto ciò, per quanto rilevante, non possa bastare a dare conto dell'improvvisa annessione, nei primi anni del Cinquecento, delle armature al sistema estetico del classicismo umanistico e rinascimentale, e quindi del loro migrare dai campi di battaglia alle scene cerimoniali delle parate in pompa magna. Per una ragione molto semplice: la tradizione, ancorché gloriosa, delle officine degli armaioli non può esserne il solo fattore decisivo e neppure la stessa inventiva abilità di alcuni di loro, autentici artisti scultori. Anche perché l'ingresso delle armature nel sistema dell'arte rifiuta certe soluzioni ingenue (cioè pre-estetiche) che avevano praticato il loro abbellimento ricorrendo a massicci inserimenti di pietre preziose su corazze e spade, come è documentato in Borgogna nel corso del Quattrocento[17].

Perché l'orefice armaiolo diventi artista deve fare i conti con quanto sta accadendo nel mondo dell'arte, per esempio nel campo contiguo degli scultori in metallo: il valore aggiunto dei suoi manufatti non può con-

trà infatti trovare un popolo così splendidamente armato di armi di ferro? Non lo si troverà certamente mai o raramente. Perché non solo dei cavalieri, ma anche dei fanti tu in guerra potresti vedere le splendide schiere sul campo di battaglia splendidamente luccicanti per il luccichio delle armi, loriche, corazze, lamiere, elmi, elmetti, cervelliere di ferro, collari, guanti, gambali, femorali e ginocchiere, lance di ferro, aste, spade, pugnali, clave, scudi; potresti vedere squadroni di cavalieri scintillanti da capo a piedi nel fulgore delle armi e il tumultuoso scalpitare dei destrieri coperti di borchie: cavalieri superiori a tutti gli altri non solo per nobiltà di stirpe, ma per dignità di vita e valore in guerra, quali si convengono a tanta e tale città. Né in verità deve stupire che i nostri concittadini, uomini usi agli onori e che meritano la palma tra tutte le altre genti per cortesia e liberalità, in tempo di guerra si compiacciano di belle armi e di cavalieri bene addestrati e più di tutte le altre genti se ne fregino. Perché dove c'è un valore naturale, là al momento opportuno si manifesta. Inoltre nella nostra città e nel suo contado ci è fior fiore e abbondanza di fabbri, i quali ogni giorno fabbricano armature di ogni tipo, che poi i mercanti vendono in mirabile abbondanza nelle città vicine e anche in quelle lontane. I principali fabbri di corazze superano infatti il numero di cento e ciascuno di essi tiene sotto di sé moltissimi operai che si dedicano ogni giorno alla lavorazione mirabile delle macchine. Vi sono anche moltissimi fabbricanti di scudi e infine di ogni tipo di armi, del cui numero non faccio neanche menzione». Il passo è citato da Cardini 1987, pp. 55-6.

[17] Cfr. Belozerskaya 2002, p. 52, 126.

sistere nella ridondanza per accumulo di materiali preziosi e costosi, bensì nell'acquisizione di qualcosa che non costa nulla ma vale tantissimo, sul mercato dell'arte contemporanea, cioè la nuova idea del bello. È questo il nuovo valore aggiunto che fa la differenza, immateriale perché estetico: l'*inventio* di una forma moderna autonomamente bella, meditando sulla *pristina forma* dei modelli antichi, imitandola. A partire da questa consapevolezza le armature cerimoniali saranno oggetti di lusso straordinario, certo, e quindi costosissime, ma anche e soprattutto oggetti d'arte, omologhi agli altri prodotti estetici contemporanei per ragioni propriamente genetiche, perché parte di una stessa famiglia, vorticosamente dinamica (le arti e i loro mercato): anche se oggi, alla nostra percezione del canone e della gerarchia tra i tanti suoi membri (arti maggiori e minori, decorative e applicate eccetera), risultano un ramo collaterale, presto estinto.

Ma questo indispensabile riscontro con le esperienze dell'arte contemporanea non può essere stato tutto a carico dell'armaiolo, proprio considerando la forza della sua tradizione corporativa di tecniche e saperi: un nuovo soggetto entra prepotentemente nel ciclo produttivo delle armature e ne orienta le nuove forme estetiche. Non mi sembra difficile individuarlo, solo riflettendo sul significato simbolico che può assumere un gesto di cortesia tra principi: nel 1464 Francesco Sforza, duca di Milano, invia a Filippo il Buono, duca di Borgogna, il grande armaiolo milanese Francesco Missaglia, perché possa prendergli le misure per realizzare tre armature cerimoniali, nella pulita e nitida forma classicistica che ha reso famosa l'officina milanese, e non per ricoprirle di pietre preziose[18]. Se le armature cerimoniali sono destinate a ricoprire il corpo del loro committente (il moderno principe gentiluomo), non possono non coinvolgerne la presenza attiva, nel progetto (*inventio*) e nell'esecuzione (*dispositio*, *ornatus*), nonché nella scelta dei temi iconografici più convenienti (cioè, appropriati al suo *status*), anche più intensamente di quanto avviene, ormai da tempo, nella realizzazione di quadri, affreschi, sculture, palazzi e ville, e di quant'altro il mercato produce in quegli anni per gli interni delle nuove dimore dei nobili signori (arazzi, ceramiche, stoffe, mobili eccetera)[19].

[18] *Ibid.*, p. 62.

[19] La diretta pertinenza delle armature cerimoniali al mercato dei beni di lusso con forte valore aggiunto estetico può oggi trovare preziosi riscontri metodologici e documentari, proprio perché questo mercato è sempre più al centro dell'interesse al centro degli studi storiografici: rinvio a Goldthwaite 1993; Brewer-Porter 1993; Bermingham - Brewer 1995; Roche 1989; Belozerskaya 2002; Fantoni 2003; Jardine 1996 ha proposto addirittura una nuova storia del Rinascimento in chiave di «wordly goods», senza mai peraltro parlare di gentiluomini e aristocratici.

Il committente, appunto, la seconda pelle del suo corpo: il cavaliere non più guerriero ma ormai compiuto (e compito) gentiluomo, esperto attivo di lettere e di arti e di musica, protagonista di un una nuova forma del vivere in civile conversazione, per utile e per onore[20].

Che poi l'epicentro di quest'improvvisa accelerazione del mestiere dell'armaiolo verso il mestiere dell'artista sia il Ducato di Urbino, in particolare con Guidubaldo II Della Rovere, non può essere considerato solo un singolare gioco del caso e del destino[21]. Tanto più che abbiamo memoria di qualcosa che potrebbe essere considerato come l'atto di nascita del contatto (interferenza, contaminazione, annessione) tra il mestiere dell'armaiolo e quello dell'artista, nella fase di massima tensione sperimentale nel campo delle arti: il 18 giugno 1472 la Signoria di Firenze commissiona ad Antonio Pollaiolo un elmo d'argento destinato a essere donato a Federico di Montefeltro duca di Urbino in segno di omaggio per la sua vittoria su Volterra.

L'elmo non esiste più: ha seguito la sorte di gran parte degli oggetti di oreficeria, destinati alla fusione, per cambiamento di mode o per necessità finanziarie. Ne abbiamo però diverse descrizioni ammirate da parte dei contemporanei, come questa di Francesco Prendilacqua, ambasciatore di Mantova alla corte urbinate: «Li Signori fiorentini hanno mandato al signor Conte un elmetto d'arzento sopra dorato con molti smalti, de valuta, secondo si dice, de ducati 500. Lo cimiero è Hercule con la maza in mano, e sotto lui è lo grifone, arma de' volterrani, legato in signi de la victoria avuta»[22]. Due brevi osservazioni su questa notizia: immediatamente Ercole per l'*imperator* vitto-

[20] In questi ultimi anni la conversazione è stata finalmente riconosciuta come il cuore delle moderne società aristocratiche europee, con importanti e innovativi studi, anche se troppo centrati sul primato francese: rinvio a Fumaroli 1992; Burke 1993; Craveri 2001; nonché all'antologia di testi l'*Art de la conversation* 1997; per la situazione italiana rinvio a Quondam 2003a. Ma per una più articolata analisi della metamorfosi dal cavaliere al gentiluomo rinvio al cap. III.

[21] Cfr. Boccia - Coelho 1967, p. 241: «i della Rovere di Urbino sono i massimi mecenati della nuova ricerca, soprattutto Guidubaldo II con le sue fantastiche armature». Anche se tratta delle armature dei duchi di Borgogna, Belozerskaya 2002, pp. 125-30, rinvia a manufatti prodotti da armaioli tedeschi e soprattutto all'attività dei Negroli di Milano, riconoscendo che «Germany and Italy produced the most prestigious luxurury armor, catering to princely patrons all over Europe and competing with one another» (p. 128). Eliseus Libaerts non può certo essere citato in questa brevissima storia cinquecentesca di competizione estetica (in quanto beni di lusso) tra armaioli europei, anche se Belozerskaya riconosce che «Netherlandish armorers adopted the lucrative Italian style; it was the only Italian visual medium embraced by fifteenth-century Netherlanders because of its prestige» (p. 129); non è neppure è ricordato il fatto che il nome dell'elmo moderno dichiara apertamente, nelle lingue europee, la sua origine territoriale: borgognotta.

[22] Archivio di Stato di Mantova EXXV-3, B 845; cfr. Poletti 2001, pp. 34, 252; ringrazio Marcello Ciccuto per la preziosa segnalazione.

rioso[23]; improvvisamente l'irrompere di uno scultore sperimentale, d'avanguardia[24], per progettare e realizzare un elmo di grande valore economico ed estetico, perché fatto di materiali preziosi (argento e smalto) ma con un decisivo valore aggiunto estetico (l'invenzione della forma di Ercole che soggioga il grifone); che poi questo manufatto sia destinato al rituale del dono è altro elemento destinato a connotare la storia successiva delle armature cerimoniali.

Tra Firenze e Urbino, già nel 1472.

L'elmo di Pollaiolo ha prodotto buoni frutti: non a Firenze, ma certamente a Urbino, se la mostra di Ginevra del 2003 è stata inaugurata dalla borgognotta di Guidubaldo II (fig. 43), se i primi manufatti della sequenza espositiva della mostra di New York del 1998 sono stati la borgognotta e la corazza «alla romana antica» prodotte a Milano tra il 1532 e il 1535, sempre da Filippo Negroli, per Francesco Maria Della Rovere, duca di Urbino (fig. 3c)[25].

Queste scelte espositive mi sembrano qualcosa di più del riconoscimento del ruolo di un principe committente nell'ambito limitato di una storia delle armature. Questo Duca di Urbino, infatti, non solo è il padre di Guidubaldo II, ma è soprattutto uno dei protagonisti dei dialoghi del *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (in prima edizione nel 1528), cioè dell'architesto europeo della nuova forma del vivere del moderno gentiluomo: tale perché è il libro che per primo rivendica senza esitazioni, anzi con orgoglio, la necessità che il nobile voglia e sappia oggi integrare, come «supremo ornamento», alla principale sua professione di sempre, quella delle armi, la competenza attiva (in quanto saper fare) delle lettere e delle arti e della musica[26].

Questo rilievo, per più aspetti obbligato dalle mie più recenti indagini sulle tipologie classicistiche di Antico regime, fa scattare subito

[23] Nei termini fissati poi nel paradigma celebrativo del mito federiciano, che arriva fino a Castiglione, che lo prospetta all'Europa intrecciandolo al mito di Urbino: «Della quale [virtù militare] precipuamente fanno fede le sue tante vittorie, le espugnazioni di luoghi inespugnabili, la subita prestezza nelle espedizioni, l'avere molte volte con pochissime genti fugato numerosi e validissimi eserciti, né mai essere stato perditore in battaglia alcuna, di modo che possiamo non senza ragione a molti famosi antichi agguagliarlo» (Castiglione 2002, p. 14; I 2.4).

[24] La ricerca sperimentale di Pollaiolo nel settore delle armature è testimoniata anche dallo straordinario *Milone di Crotone* (ora al Louvre): un modello in legno e gesso dipinto e dorato per uno scudo da parata da realizzare in metallo, che sconvolge l'impianto tradizionale di questo oggetto di difesa; la struttura verticale molto allungata e ricurva ospita la figura dell'atleta greco ormai vecchio; una scritta latina corre lungo tutto il bordo; cfr. Poletti 2001, p. 34.

[25] Cfr. *Heroic Armor*, pp. 116-24.

[26] Rinvio a Castiglione 2002.

una considerazione di tipo generale, che non coinvolge solo il paradigma della decadenza, ma anche la questione complessiva del rapporto tra la cultura e la storia. Necessariamente potrò qui appena evocarla, cercando però di ragionare su questa esperienza delle armature alla romana antica progettate e prodotte in Italia (in particolare nella Lombardia ormai spagnola) su committenza di piccoli signori.

Come è possibile, insomma, che i modelli culturali che diffondono e impongono in tutta Europa la «migliore forma» degli italiani siano elaborati e vincano, nel campo della cultura, proprio nella fase di massima crisi del sistema degli stati regionali della penisola, quando, cioè, inizia il lungo periodo di servitù sotto il dominio delle grandi potenze straniere (della Spagna, in primo luogo), a seguito proprio dell'umiliazione della virtù militare dei tanti cavalieri guerrieri che esercitano il mestiere delle armi al servizio dei loro signori? Questa domanda impegna, come è noto, e talvolta in modo angosciato, la riflessione di tutti i grandi intellettuali contemporanei, da Niccolò Machiavelli a Francesco Guicciardini, ma una delle risposte più acute e profonde si trova, a mio parere, proprio nel *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, cavaliere in armi, in servizio attivo sui campi di battaglia delle guerre d'Italia[27].

Una risposta lucidamente consapevole, la sua, di quanto radicali siano le drammatiche mutazioni nel sistema italiano (strutturali, non congiunturali), ma per niente consolatoria o evasiva: al termine di un percorso elaborativo che riguarda sia la sua scrittura che la propria visione del mondo, Castiglione perviene a rivendicare la sostanziale autonomia della cultura dalle dinamiche e dalle congiunture del potere (militare e politico), in quanto variabile indipendente dai loro rapporti di forza. Nell'Europa moderna che si sta costruendo, gli stati regionali italiani, i loro principi e le loro corti, sono irrimediabilmente sconfitti e ridotti in servitù (occórre prenderne atto, anche se è doloroso), ma possono ancora avere una positiva funzione generale: per quanto piccoli e deboli (nel loro «poco stato», senza «tanta

[27] Lo stesso sintagma della «migliore forma» elaborata dagli italiani, che ho già citato, si trova nel *Cortigiano*: II 5 9; e ancora: «Veniamo adunque ormai a dare principio a quello che è nostro presupposto, e (se possibile è) formiamo un cortigiano tale, che quel principe che sarà degno di essere da lui servito, ancorché poco stato avesse, si possa però chiamare grandissimo signore (I 1 7); «Onde nascono poi questi effetti che il nome italiano è ridotto in obbrobrio, né si ritrovano se non pochi che osino non dirò morire, ma pure entrare in un pericolo» (IV 2 12); «Ma certo bene si poria dire la colpa di alcuni pochi aver dato, oltre al grave danno, perpetuo biasimo a tutti gli altri, e la vera causa delle nostre rovine e della virtù prostrata, se non morta, negli animi nostri, essere da quelli proceduta» (I 7 18). per questi problemi, rinvio a Quondam 2000; le citazioni rinviano a Castiglione 2002.

potenza») sono infatti consapevoli di essere titolari della «migliore forma» culturale (estetica ed etica), da proporre come modello ai potenti conquistatori.

Il sogno dell'umanista Castiglione sa bene di riproporre un altissimo esempio antico (la *Graecia capta* che conquista e sottomette il suo *ferum victorem*) e un antico assioma (la virtù è una variabile indipendente dalla potenza), ma da buon classicista ritiene questo un punto di forza, non certo un limite, tanto più che argomenta con duttile accortezza le ragioni di questo auspicato futuro prossimo della virtù che rimonta sulla potenza: se l'oggidì (ricordo che la data dei dialoghi del *Cortigiano* è il marzo 1507) è irrimediabilmente compromesso dalle rovine politico-militari dell'Italia contemporanea, non possono certo essere i principi e i signori della guerra sconfitti e umiliati dallo straniero (come Guidubaldo I di Urbino) a issare il vessillo della «migliore forma» della virtù nelle sue tipologie propriamente etiche ed estetiche (che poi nel sistema culturale classicistico sono equivalenti). Potrà essere, se mai, l'impegno primario dei loro figli.

Il sogno dell'umanista sembra avverarsi, anche nel campo delle armature: se il signore di Urbino dei dialoghi del *Cortigiano* è sconfitto e umiliato, il suo erede adottivo Francesco Maria Della Rovere, per quanto sottoposto ai duri colpi della fortuna (cioè, della politica), è già protagonista dell'esperienza che porta ad annettere ai codici dell'arte anche la tradizione, fino a quel momento settoriale e riservata, delle armature, mentre suo figlio Guidubaldo II ne diventa committente primario e, soprattutto, regista delle loro nuove forme alla romana antica.

Dal piccolo Stato di Urbino (come pure dalla piccola Mantova dei *Trionfi di Cesare* di Mantegna) all'Europa delle grandi potenze: la borgognotta e la corazza di Francesco Maria Della Rovere, eseguite a Milano nel tra il 1532 e il 1535 da Filippo Negroli, entrano nel novembre 1581 nella collezione dell'arciduca Ferdinando II del Tirolo, come dono di Guidubaldo II[28].

La storia successiva delle armature cerimoniali conferma la definitiva loro annessione al mercato dell'arte classicistica e ai codici della nuova forma del vivere del moderno gentiluomo, alle sue performance rappresentative: è una storia peraltro molto breve, che presto si esaurisce, per le dinamiche esigenze della cerimonialità di Antico regime, oltre che per l'irrompere delle nuove forme della rappresentazione e del lusso, o più semplicemente perché l'armatura, anche ridotta a

[28] Cfr. *Heroic Armour*, p. 116.

oggetto prezioso (per i metalli e i decori), risulta ben presto obsoleta, residuale vestigio di un cavaliere inesistente.

Per quanto breve, però, questa storia dell'armatura cerimoniale e di lusso è segnata dall'irrompere di virtuosismi decorativi sempre più ricchi, sempre più elaborati e diffusi sull'intera superficie: è, se si vuole, una breve storia (settoriale, ma non marginale), del Manierismo, come riconoscono, concordi, gli addetti ai lavori[29]. Ma al tempo stesso è parte del tutto integrata, in posizione di rilievo, nella più complessiva storia, non solo economica, dei beni di lusso delle società aristocratiche di Antico regime, cioè della loro moda: insomma, le armature cerimoniali e la cultura delle apparenze[30].

Il luogo, non solo simbolico, di intreccio tra cultura figurativa manieristica, lusso e moda è nello straordinario set completo di Alessandro Farnese, che ho già citato (fig. 8c). Quindici anni dopo l'armatura di Ercole che ad Anversa Eliseus Libaerts progetta e realizza per il re di Svezia Erik XIV, dalle gloriose officine degli armaioli di Milano (definitivamente ormai spagnola) esce, tra il 1576 e il 1580, questa sontuosa armatura per uno dei più grandi capitani contemporanei: figlio di Ottavio e di Margherita d'Austria e, quindi, nipote di Carlo V, eroe delle guerre nei Paesi Bassi (da parte spagnola, ovviamente), di cui fu governatore.

Parma, Milano, Paesi Bassi; Europa mediterranea ed Europa del Nord: a conferma di quanto le dinamiche culturali della storia cinquecentesca siano sempre più biunivocamente intrecciate proprio nella fase di massimo scontro politico, militare, religioso. Anche nel piccolo e settoriale settore delle armature, che ci segnala la necessità di capire il senso di questo migrare di modelli e di forme, nell'età di Carlo V e Fi-

[29] Il terzo capitolo di Boccia - Coelho 1967, è intitolato «La grande maniera» (anche la mostra di Ginevra 2003 resta fedele a questa categoria interpretativa, come mostra il titolo: *Parate trionfali. Il manierismo nell'arte dell'armatura italiana*): «a metà del secolo, le cose cominciano a cambiare: tutto si ricopre di decorazione. Le zone che prima erano lasciate vuote, sono ora riempite di motivi ad agemina e a pennello. È un delirio decorativo di grande effetto ed il committente sarà completamente soddisfatto con il risultato. Queste armature sono accompagnate da scudi dorati ornati di scene dalla storia romana, il cui effetto un po' pesante è dovuto alla composizione che non è propriamente buona. L'armaiolo non va più alla ricerca di forme nuove. Di questa forma semplice e tradizionale, quello che lo interessa è riempirla di oro».

[30] Rinvio al fondamentale Roche 1989. Cfr. Boccia - Coelho 1967, p. 379: «i grandi signori, quando ordinavano un'armatura, chiedevano una guarnitura, cioè un blocco di pezzi che potevano formare armature da cavallo, da campo aperto, da barriera e da torneo e ognuna di queste armature così messe insieme aveva le sue caratteristiche particolari. I tempi della vecchia armatura da guerra sono ormai lontani: «cavalcare e trattare arme nelle giostre e ne' torneamenti», farsi vedere, è il nuovo motto. Si spendono dunque veri patrimoni per avere le più belle e vistose armature decorate».

lippo II, tra Urbino, Milano, Anversa, Parigi, Londra, Augsburg, Innsbruck, Stoccolma, Dresda eccetera. Senza invalicabili frontiere di orgogli nazionali o di giurisdizione, senza guerre di politica o di religione: i drammatici conflitti che sconvolgono l'Europa di Antico regime, le sanguinose e crudeli lotte infinite, non sembrano interferire sul fatto che principi e gentiluomini cattolici, luterani, anglicani, si riconoscono reciprocamente simili per seconda natura, e, in particolare, si scambiano in dono armature, perché è la comune loro seconda pelle. E se l'armatura risultasse troppo poca cosa, persuasivo dovrebbe essere, invece, il rinvio alla più importante istituzione dell'Europa classicistica, sua tipologia culturale profonda: la civile conversazione che connota l'esperienza del *Grand Tour*[31].

In conclusione di questa sin troppo approssimata storia dell'armatura tra Medioevo e Rinascimento, che deve praticamente tutto, ma non le approssimazioni (solo mie), agli studi degli esperti, vorrei riflettere su alcuni dati che mi sembrano costitutivi e propri della breve ma intensa stagione delle armature cerimoniali.

Il primo riguarda il loro essere oggetti di lusso di alto valore estetico: la loro diffusione un po' ovunque nell'Europa delle corti non consegue, però, tanto o soltanto dalla loro funzione di nuovi *status symbol* alla moda, esclusivi perché molto costosi, perché realizzati con materiale di pregio (come nel Ducato di Borgogna); ha soprattutto a che fare con il radicamento omologante del nuovo ordine culturale del moderno gentiluomo, con il suo paradigma delle lettere e delle arti come suo nuovo «supremo ornamento», di pari dignità rispetto alla «principale professione» di sempre propria del nobile cavaliere guerriero, cioè il mestiere delle armi. Per questa ragione i tradizionali attributi delle armi, dell'armatura e del cavallo, sono i primi a trasformarsi in oggetti belli, che assumono la forma produttiva (estetica ed etica) del classicismo: alla romana antica. Il processo di estetizzazione e culturalizzazione degli strumenti archetipici della guerra, di offesa e difesa, ne certifica l'adeguamento funzionale a luoghi rappresentativi della seconda natura del cavaliere diventato gentiluomo. In particolare, è la seconda pelle dell'armatura a diventare superficie iperconnotata (tramite il linguaggio proprio dell'arte) di una strategia comunicativa riassumibile nella famosa formula del «modernamente antico».

Questa mutazione culturale nel corpo simbolico del cavaliere porta con sé un'altra conseguenza, intrinseca, di portata rilevantissima nella

[31] Per questa istituzione d'Antico regime, cfr. De Seta 2001; per il suo radicamento nella cultura inglese, rinvio a Chaney 1998.

successiva storia culturale delle società aristocratiche di Antico regime: la seconda natura riguarda, infatti, in senso proprio, una comunità di simili per cultura, indipendentemente dalle diverse variabili «nazionali», oltre che congiunturali, di tradizioni, religione, lingua, politica eccetera. E se, per antico assioma (di aristotelica fondazione)[32], ogni simile ama il suo simile, il moderno gentiluomo non sarà mai più straniero, ma potrà sempre e dovunque ritrovarsi in una comunità di suoi pari per similarità: non solo e non tanto per *status*, ma soprattutto per cultura.

L'altro dato che emerge nella storia delle armature cerimoniali consiste nel fatto che sono sempre e dovunque attributo esclusivo di sovrani e grandi principi: non più sui cambi di battaglia, ma nelle più opportune occasioni celebrative (parate trionfali come pure cerimonie funebri). E in particolare entrano a far parte delle loro collezioni, di cui sono i pezzi più pregiati: non c'è palazzo o corte principesca o signorile che non abbia uno spazio dedicato a raccolte di armi e di armature più o meno ampie e più o meno ricche: come gli altri luoghi riservati (Galleria, Museo, Biblioteca, Studiolo), anche questo riguarda l'identità del principe o signore che lo governa, ne è l'emblema personale.

Già ripercorrendo le informazioni sin qui prodotte il dato si impone immediatamente, e si rafforza scorrendo le pagine dei libri di riferimento, dei cataloghi dei musei specializzati, nonché di quelli delle recenti esposizioni: Erik XIV re di Svezia, Moritz e August e Christian II principi elettori di Sassonia, Enrico II re di Francia, Robert Dudley Earl of Leicester, Carlo V imperatore, Massimiliano I e Massimiliano II imperatori, Ferdinando II arciduca del Tirolo, Francesco Maria Della Rovere e Guidubaldo II Della Rovere duchi di Urbino, Alessandro Farnese governatore dei Paesi Bassi e duca di Parma e Piacenza; e ancora: Claude de Vaudrey camerlengo di Borgogna[33], Enrico VIII re d'Inghilterra[34], Ferdinando I imperatore[35], Alfonso II d'Este si-

[32] È citato anche nelle battute iniziali delle *Fatiche de Hercule* di Pier Andrea de' Bassi: «Li antiquissimi excellenti passati con ornatissima e breve facundia per extollere le virtù e deprimere li vitii solevano exprimere con succinte oratione ponderose parole le quale loro e poi nuy appellemo proverbi, fra li quali me ricorda avere visto e audito dire: «Quodlibet simile suum appetit simile». El quale nel proposito optimamente me occorre» (p. 2).

[33] Cfr. Boccia - Coelho 1967, p. 153 (scheda pp. 230-1): armatura da barriera prodotta verso il 1495-1500, da Damiano Missaglia e Giovan Marco Meraviglia. Cfr. inoltre a p. 154 (scheda pp. 230-1) l'armatura da barriera dell'imperatore Massimiliano I, prodotta verso 1500-1508 da Francesco da Merate.

[34] *Ibid.*, pp. 181-7 (scheda pp. 233-4): armatura a girello alla tedesca realizzata da Filippo Garampi e Giovanni Angelo Litta, con la collaborazione di Paul Van Vrelant (incisore dei decori, fiammingo): fu indossata per la giostra di Greenwich del 1516.

[35] *Ibid.*, pp. 181-7 (scheda pp. 233-4): guarnitura delle foglie di rosa realizzata da Wilhelm von Worms verso il 1560.

gnore di Ferrara[36], Emanuele Filiberto duca di Savoia[37] eccetera; e ancora: Carlo Gonzaga conte di Gazzuolo e San Martino, Girolamo Martinengo conte bresciano, Cosimo I de' Medici duca di Firenze, Sforza Pallavicino marchese di Cortemaggiore e Busseto, Carlo II arciduca di Stiria, Francesco I de' Medici, Filippo III re di Spagna, Rodolfo II imperatore eccetera[38].

Così fan tutti: perché tutti sono moderni principi gentiluomini, tra loro simili per cultura perché tutti hanno acquisito la seconda natura classicistica: al punto da poter esibire su queste loro armature cerimoniali alla romana antica persino iscrizioni latine e greche, ben più complesse, ovviamente, dell'insegna «SPQR» inscritta sul dorso dell'armatura di Ercole per Erik XIV[39]. Parole e immagini, dunque, anche se a prevalere nell'economia dell'*ornatus* delle armature cerimoniali è proprio il programma iconografico: in stretto raccordo con la cultura contemporanea delle imprese e degli emblemi, cioè con le forme comunicative proprie del moderno gentiluomo[40].

Un altro dato che emerge dalla storia delle armature cerimoniali consiste nel loro essere spesso oggetto di dono[41]. Senza entrare nel

[36] *Ibid.*, p. 366 (scheda pp. 466-7): armatura da cavallo prodotta verso il 1560.

[37] *Ibid.*, pp. 370-1 (scheda pp. 458-9).

[38] Cfr. *Heroic Armor* 1998, pp. 261-6, 321-3; *Parate trionfali* 2003, pp. 78-9, 94-7, 128-31, 252-7 e 390-1, 306-20, 362-9.

[39] A esempio, cfr. Boccia - Coelho 1967, pp. 361-2 (scheda p. 457), descrivono una rotella di Guidubaldo II Della Rovere (sempre lui) del 1558, con piccoli ovali che recano incise immagini erculee e la scritta in greco dedicata a Ercole, oltre all'iscrizione «SPQR». In *Heroic Armor* 1998, pp. 136-46, è descritta l'armatura dello stesso Guidubaldo II realizzata a Milano da Filippo Negroli verso il 1532-35, che ha un'iscrizione latina sul petto della corazza (per la sola borgognotta cfr. *Parate trionfali* 2003, pp. 58-9, 409); altra iscrizione latina sulla borgognotta di Carlo V, di Filippo e Francesco Negroli, datata 1545 (*Heroic Armor* 1998, pp. 186-8; *Parate trionfali* 2003, pp. 60-1, 409-10); iscrizioni latine anche sulla rotella con Medusa (Milano, 1550-55) in *Parate trionfali* 2003, pp. 68-73, 412-3; esametri latini sullo scudo con la storia di Giugurta (Milano verso il 1555-60), in *Parate trionfali* 2003, pp. 90-3, 418-9; motto latino sulla borgognotta di Sforza Pallavicino (Milano verso il 1560), in *Parate trionfali* 2003, pp. 94, 419-20; iscrizioni latine sul gioco di borgognotta e rotella con combattimenti tra romani e cartaginesi (Milano 1560-65) in *Parate trionfali* 2003, pp. 160-3, 438-40.

[40] Sulla tradizione delle imprese la bibliografia è ormai sconfinata: mi limito a rinviare a Savarese-Gareffi 1980; Arbizzoni 2002, e soprattutto al grande repertorio di Henkel-Schöne 1976.

[41] Tanto per restare a Dresda, cfr. Schöbel 1966, pp. V-VI: «Così, ad esempio, il Duca di Savoia invia al principe elettore Christian I di Sassonia un'armatura estremamente sfarzosa, proveniente da una delle migliori officine di Milano. In cambio sperava in un appoggio diplomatico da parte del principe elettore per espandere il proprio potere. La principessa elettrice Magdalena Sybilla (1587-1659) regala per Natale al suo consorte, il principe elettore Johann Georg I di Sassonia (1585-1656), dodici armature da torneo campestre. Negli antichi inventari dei secoli XVI e XVII, nei quali sono registrati tutti i nuovi arrivi, sono riportati i nomi di numerosi donatori, di imperatori e re, principi e piccola nobiltà, di corporazioni e consiglieri comunali. Tutti quanti arricchiscono le collezioni con armi eccellenti dal punto di vista artistico».

merito delle questioni che dopo il fondativo saggio di Marcel Mauss riguardano paradigmaticamente le funzioni del dono nelle società tradizionali[42], mi limito a segnalare che la fitta serie di doni di armature (belle e preziose) tra i principi e i signori europei (tutti emuli degli *exempla* di Achille e di Ercole: le loro armi furono dono degli dèi) ne ribadisce l'ormai prevalente valore di scambio rispetto all'originario valore d'uso: è un'economia rituale di reciprocità che riguarda oggetti che pertengono alla sfera rappresentativa e simbolica (etica ed estetica) e si compie tra soggetti simili e che si riconoscono tali (simili soprattutto perché, come ho detto, titolari di una comune seconda natura culturale).

Erik XIV è, insomma, tutt'altro che isolato (e folle) nella sua idea di inviare a Elisabetta I d'Inghilterra l'armatura di Ercole commissionata a Eliseus Libaerts: basta, di nuovo, scorrere i repertori di riferimento e i diversi cataloghi, per raccogliere un insieme notevole, per numero e qualità, di riscontri. A esempio: nei primi anni del Cinquecento l'imperatore Massimiliano I dona a Enrico VIII re d'Inghilterra due armature complete per cavaliere e cavallo, prodotte a Innsbruck da Conrad Seusenhofer; nel 1546 Guidubaldo II duca di Urbino (ancora lui) dona all'imperatore Carlo V un'armatura alla romana antica firmata da Bartolomeo Campi; nel 1550 Federico II Gonzaga dona allo stesso Carlo V un'armatura con ricche immagini[43]; nel 1587 Francesco I de' Medici dona a Christian I di Sassonia la rotella con Giuditta e Oloferne[44]; nel 1603 Carlo Emanuele I duca di Savoia offre a Filippo III re di Spagna la stupenda, ricchissima, guarnitura completa, prodotta a Milano verso il 1585[45]; eccetera.

Preziosi doni per ricche collezioni: quelle che ancora oggi costituiscono i più cospicui patrimoni museali delle città antiche capitali degli stati di Antico regime: Vienna, Madrid, Londra, Parigi, San Pietroburgo, Dresda, Stoccolma, Copenhagen, Torino, Napoli eccetera[46].

L'ultimo dato, infine, riguarda il valore estetico di questa tipologia di manufatti, subito evidente e riconosciuto, come documenta la

[42] Cfr. Mauss 1924; e per l'analisi della funzione del dono nella Francia del Cinquecento, rinvio a Zemon Davis 2000.

[43] Cfr. *Parate trionfali* 2003, p. 426.

[44] *Ibid.*, pp. 78-9, 414-5: è ora nella Rüstkammer di Dresda.

[45] *Ibid.*, pp. 324-60, 488-90: è ora a Madrid, nella Real Armería.

[46] Ovviamente, le raccolte possono essere incrementate anche da bottini di guerra, come nei *Trionfi di Cesare* di Mantegna: è il caso della rotella con Muzio Scevola, prodotta a Milano verso il 1555-60 e della borgognotta con Ercole, prodotta sempre a Milano nello stesso periodo (*Parate trionfali* 2003, pp. 84-5, 416-7, 86-7 e 417-8): ora sono nella Livrustkammaren di Stoccolma, conquistate da Karl X re di Svezia nelle guerre di Polonia nel 1655.

lettera con cui Tomaso Baroncelli raccomanda Eliseus Libaerts, in arrivo a Londra con il suo carico di armature ancora senza cavaliere e senza cavallo, a Robert Dudley: è qualcosa che non «si è mai visto» in Inghilterra e neppure nella stessa Anversa e in tutti i Paesi Bassi («in questi paesi»), una «cosa tanto rara». Questo apprezzamento dura nel tempo, se l'armatura di Libaerts e tante altre di analoga eccelsa fattura diventano i pezzi pregiati delle collezioni principesche; e si fa entusiasmo, invero tutt'altro che disinteressato, nelle valutazioni di *amateurs* e collezionisti ottocenteschi (la nuova stagione delle raccolte specializzate: piccoli o grandi musei privati)[47], che non hanno esitazioni ad attribuire alcuni manufatti all'intervento diretto o indiretto di Leonardo da Vinci, Raffaello, Giulio Romano, Benvenuto Cellini[48].

Se non è più il tempo, oggi, di iperboli infondate, è ormai generalmente acquisita, soprattutto grazie agli studi recenti che hanno accompagnato le mostre di New York e Ginevra, la consapevolezza storica e critica che l'attività degli artigiani produttori di armature cerimoniali non riguardi tanto, o solo, il campo delle arti applicate o decorative (e questo è paradigmatico, da sempre) o il mercato dei beni di consumo di lusso (e questa è recente acquisizione degli studi storici)[49], ma propriamente quello dell'esperienza artistica. Certo, rispetto alla sterminata galassia di immagini prodotte dal classicismo umanistico e rinascimentale, alla eccelsa qualità di tantissime opere figurative che rendono memorabili le sale dei musei in tutto il mondo, le immagini degli armaioli artisti scultori potranno sembrare un'acquisizione marginale, ridondante se non superflua: eppure sono immagini importanti nell'analisi delle dinamiche iconografiche e formali che connotano la rinascita delle favole antiche, oltre che delle dinamiche culturali pertinenti al nobile gentiluomo tra Quattrocento e Cinquecento, non solo in veste di committente, bensì di soggetto di una nuova identità.

[47] Per restare in Italia, basterà ricordare lo Stibbert a Firenze, e il Poldi Pezzoli a Milano.

[48] A esempio, questa è la storia della rotella dell'armatura di Enrico II di Francia descritta da Blair 1974, pp. 46-52: probabilmente dispersa dall'armeria reale di Parigi dopo Napoleone e passata a collezionisti inglesi, entra nel mercato antiquario ottenendo queste superbe attribuzioni; in particolare: «exhibits a matchless example of the superior work of that age, and by many of the most refined taste, it has been thought worthy of being placed by the side of the renowned shield od Achilles» (p. 50).

[49] Rinvio ai testi essenziali per queste nuove problematiche: Goldthwaite 1993; Brewer - Porter 1993, Bermingham - Brewer 1995; Belozerskaya 2002, Fantoni 2003.

Filippo Negroli ed Eliseus Libaerts, tanto per restare tra i nomi già citati, sono artigiani consapevoli che il loro mestiere può conferire un inestimabile valore aggiunto agli oggetti prodotti nella propria bottega, ben superiore al valore dei materiali preziosi impiegati: il valore dell'arte. Sono pertanto consapevoli di partecipare alla nuova cultura professionale dell'artista moderno: padrone creativo dei saperi, nonché dei segreti, di tutte le tecniche (nel senso antico e proprio del termine: un saper fare secondo *téchne*, cioè «arte») che sono necessarie al suo lavoro, ma in quanto strumenti per la conquista di una forma che è quella della nuova estetica classicistica. L'artista come il poeta, *ut pictura poesis*..., nei termini di quella convertibile reciprocità che è geneticamente costitutiva e propria dell'economia di questa tipologia culturale di Antico regime: la comunicazione delle arti sorelle si può, infatti, compiere solo nell'ordine della retorica (e quindi con *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*: in modo appropriato e conveniente), ed è sempre e ovunque ricerca della *pristina forma*, anche per approssimazione, tramite l'imitazione e il riuso dei suoi modelli archetipici, come documenta proprio la serie delle immagini dell'armatura di Dresda.

Anche Filippo Negroli ed Eliseus Libaerts partecipano, insomma, e da protagonisti, a quel processo di affrancamento del mestiere dell'artista dalla tradizionale collocazione tra le arti «meccaniche» (e quindi alla sua conquista della piena legittimità a essere iscritto nel canone delle arti «liberali») che connota l'esperienza artistica del classicismo umanistico e rinascimentale: le loro botteghe non sono diverse da quelle degli scultori impegnati a fondere opere in bronzo o in altri metalli (come attesta il precoce esperimento di Pollaiolo: l'elmo erculeo per Federico di Montefeltro), popolate da maestranze varie, ciascuna con il suo compito preciso, ma impegnate nella conquista di una forma modernamente antica e anticamente moderna.

Ma perché queste mie considerazioni non restino una petizione di principio (e per di più di un non addetto ai lavori, incursore dilettante), sarà indispensabile che chi sa e può provveda ad avviare, più che estendere, le ricerche documentarie sui protagonisti (gli armaioli artisti), sull'esempio dei recenti studi di Silvio Leydi, Stuart W. Pyhrr e José-A. Godoy. E soprattutto, per portare stabilmente le armature fuori dai confini, meritori quanto angusti, degli specialisti di *militaria*, converrà trattarle con tutti gli strumenti ordinari dell'indagine filologica e critica sulle opere d'arte, guardandole e valutandole, finalmente, per quello che sono: immagini e supporti di immagini. Che poi questo auspicio sia formulato da chi, come me, non ha alcuna competenza

corporativa né in un campo né nell'altro, potrebbe essere solo un segno della sua ovvietà necessaria.

2. *Le moderne cerimonie: tipologie e funzioni.*

Armature cerimoniali, dunque: ma cosa è (o meglio: cosa diventa) una cerimonia tra Quattrocento o Cinquecento?

Se ogni società tradizionale definisce e comunica la propria identità attraverso l'esecuzione periodica di appropriati riti (oltre che con la tradizione dei propri miti e la codificazione delle proprie norme), e se, quindi, il cerimoniale è strutturalmente la forma rappresentativa del suo ordine costituito, la sua messa in scena legittimante e monitoria, tra Medioevo e Rinascimento si evidenzia una trasformazione profonda che rielabora e ricodifica queste funzioni primarie e archetipiche[1].

È questo un tema prepotentemente balzato agli onori della ricerca storiografica, più internazionale che italiana, ancora una volta, per l'antica nostra allergia all'Antico regime, con importanti descrizioni analitiche[2] e persino con un repertorio generale delle scritture descrittive di eventi cerimoniali cortigiani, civici e religiosi[3].

L'insieme proposto da questo repertorio è impressionante: nella lunga durata dell'Antico regime, nell'intera sua estensione su scala europea, anche se in modo profondamente disomogeneo, è un fitto susseguirsi di occasioni cerimoniali. Dal sacro romano impero e dalle sue articolazioni nell'area germanica agli stati regionali italiani, dalla Francia alla Spagna, dal Portogallo all'Inghilterra e alla Scozia, dai Paesi Bassi ai regni scandinavi, dalla Polonia alla Russia e persino all'impero ottomano: 2862 eventi descritti e stampati (in tutte le lingue europee, compreso il latino) rispetto, ovviamente, a un'infinità di eventi senza scritture e senza stampe.

Per quanto siano repertoriate anche le feste cittadine, comprese quelle del carnevale, e le feste religiose, nonché quelle rivoluzionarie

[1] Per un'ampia rassegna di studi sui rituali delle società tradizionali, da un punto di vista antropologico, cfr. *Rituals of Royalty* 1987; per un'articolata tipologia del cerimoniale e della rappresentazione del principe sovrano nell'Europa moderna, rinvio ai saggi raccolti in *Iconography* 1998.

[2] Per un quadro complessivo del rituale nell'Europa della prima età moderna, rinvio a Muir 1997; per un quadro italiano, cfr. *Rituale* 1985; Balestracci 2001 (tra Medioevo e prima età moderna: con ampia bibliografia); cfr. quindi: Trexler 1980 (per Firenze); Muir 1981 (per Venezia); Giesey 1987 (per la Francia); Casini 1996 (per Firenze e Venezia); Visceglia 2002 (per Roma: con ampia e aggiornata bibliografia); cfr. inoltre: *Protocole* 1996, *Cérémonial* 1997, *Entrées* 1997.

[3] Mi riferisco a *Festivals* 2000, che espande la bibliografia di Mitchell 1979.

(tutte peraltro quantitativamente minoritarie), nella bibliografia dominano i cerimoniali della sovranità di Antico regime, che scandiscono la vita del principe dalla nascita e dal battesimo fino alla morte e al funerale, attraverso i riti dell'incoronazione (o delle investiture) e dei matrimoni (anche in corteo)[4]. E poi una costellazione di altri eventi festivi che riguardano la vita di corte, la guarigione dalle malattie, i viaggi, le investiture dei magistrati, la celebrazione di vittorie militari (o di paci e di trattati), le visite e gli omaggi.

La tipologia più diffusa è però quella delle entrate: ne sono descritte circa 650, quasi un quarto del totale[5]. È questa l'occasione cerimoniale dove esibire, in pompa magna e in parata, le armature più preziose, almeno fintanto che sono un simbolo forte e moderno della sovranità: spesso la funzione rappresentativa e simbolica del corteo che fa l'ingresso in una città è quella del trionfo, presto esemplato sui modelli degli Antichi (come dimostra Andrea Mantegna con le tele dei *Trionfi di Cesare*). Nell'ordine rituale della parata processionale (la sua scansione, la sua simmetria) e nell'apparato effimero che ne costituisce la scenografia referenziale sono disseminate immagini, segni, ornamenti, desunti dal repertorio classico delle favole di dèi e di eroi: l'ingresso trionfale di papa Leone X a Firenze, nel 1515, codifica una già radicata tradizione sperimentata nella seconda metà del Quattrocento nella Roma pontificia[6].

Parate, processioni, cortei, ingressi, possessi eccetera: cerimonie sulla pubblica piazza e per le strade di città addobbate in modo opportuno, con apparati effimeri funzionali alla rappresentazione della sovranità. Che nelle loro differenziate tipologie le cerimonie pertengano alla rinascita dei generi del teatro e della scena rappresentativa era stato già anticipato dal pionieristico libro di Jacques Jacquot[7]. Da allora l'universo della comunicazione rappresentativa dell'Antico regime e dei suoi moderni gentiluomini è stato sondato in tutti i suoi aspetti. In particolare, è stata ampiamente rivalutata la funzione della festa come «effimero di stato», anche mediante l'allestimento di importanti repertori analitici, che documentano l'alto indice di culturalizzazione di tutti questi eventi: nell'invenzione della scena teatrale, nella regia della rappresentazione, negli complessità degli artifici e nelle macchine, nel-

[4] Basta scorrere l'indice dei «Rulers and Other Participants» (*Festival* 2000, pp. 500-15) per avere un quadro d'assieme della sovranità europea d'Antico regime.

[5] Per l'Italia rinvio a Mitchell 1986.

[6] Cfr. Cruciani 1984 (pubblica e analizza molti documenti); Quondam 1996; per il quadro italiano dei trionfi, cfr. Pinelli 1985.

[7] Jacquot 1956; da coordinare con Jacquot 1964.

la ricchezza ed ermeticità dei decori simbolici (soprattutto imprese ed emblemi)[8]. È la festa classicistica: della tradizione festiva precedente, delle sue connotazioni «popolari», poco o nulla sopravvive, comunque marginalizzato o risemantizzato, come dimostra la storia del carnevale nell'età moderna, trasformato in sofisticato trionfo della mondanità aristocratica.

Nella complessa articolazione delle tipologie cerimoniali e festive nell'Antico regime classicistico non c'è grande spazio per l'esibizione delle armature: se l'impianto rappresentativo delle entrate trova ben presto una profonda ricodificazione, che ne sfuma l'originaria funzione trionfale, e quindi rende inutili le stesse armature da parata, la giostra e il torneo sono una forma residuale dell'antica cultura cavalleresca, troppo violenta e rischiosa per essere compatibile con il nuovo codice della grazia e della sprezzatura[9]. Si trasformano in rappresentazione scenica: le cavallerie ferraresi (a partire dagli anni sessanta del Cinquecento)[10], i caroselli[11].

Gentiluomini a cavallo senza armatura. Gentiluomini cerimoniali. Gentiluomini cerimoniosi.

Anche questa estensione semantica dell'ambito proprio della cerimonia consegue dell'affermarsi paradigmatico della nuova cultura classicistica come forma del vivere, codice delle buone maniere. Come galateo, insomma. Solo che nel *Galateo* di Giovanni della Casa sono severamente censurate:

> E perciò le cirimonie, le quali noi nominiamo, come tu odi, con vocabolo forestiero, sì come quelli che il nostrale non abbiamo, però che i nostri antichi mostra che non le conoscessero, sì che non poterono porre loro alcun nome; le cirimonie, dico, secondo il mio giudicio, poco si scostano dalle bugie e da' sogni, per la loro vanità, sì che bene le possiamo accozzare insieme et accoppiare nel nostro trattato, poiché ci è nata occasione di dirne alcuna cosa. Secondo che un buon uomo mi ha più volte mostrato, quelle solennità che i chierici usano d'intorno agli altari e negli ufficii divini e verso Dio e verso le cose sacre si chiamano propriamente cirimonie: ma, poi che gli uomini cominciaron da principio a riverire l'un l'altro con artificiosi modi, fuori del convenevole, et a chiamarsi «padroni» e «signori» fra loro, inchinandosi e storcendosi e piegandosi in segno di riverenza, e scoprendosi la testa e nominandosi con titoli isquisiti, e basciandosi le mani come se essi le avessero, a guisa di sacerdoti, sacrate, fu alcuno che, non avendo questa nuova e stolta usanza ancora nome, la chiamò «cirimonia», credo io per istrazio, sì come il bere et il godere

[8] Per la centralità di Roma, nella definizione dei modelli tipologici della festa, soprattutto nell'età barocca, cfr. *Festa a Roma* 1997, Fagiolo dell'Arco 1997.

[9] Cfr. Ricciardi 1992; Balestracci 2001 (con ampia bibliografia).

[10] Cfr. Baldassarri 1985.

[11] Cfr. Castelluccio 2002.

si nominano per beffa «trionfare». La quale usanza sanza alcun dubbio a noi non è originale, ma forestiera e barbara, e da poco tempo in qua, onde che sia, trapassata in Italia: la quale, misera, con le opere e con gli effetti abbassata et avilita, è cresciuta solamente et onorata nelle parole vane e ne' superflui titoli. Sono adunque le cirimonie, se noi vogliamo aver risguardo alla intentzion di coloro che le usano, una vana significazion di onore e di riverenza verso colui a cui essi le fanno, posta ne' sembianti e nelle parole, d'intorno a' titoli e alle proferte[12].

Non intendo ragionare sul risentimento antispagnolo che pervade e motiva la censura dellacasiana, ma solo rilevare come anche queste cerimonie (nell'accezione moderna di codice interpersonale: segni di rispetto e di omaggio tra diversi) significhino qualcosa di nuovo (il termine deriva infatti dal mondo ecclesiastico): esattamente come «sprezzatura». Entrambe, insomma, cercano di connotare la nuova forma del vivere del moderno gentiluomo: le forme del suo autogoverno sulla scena del mondo, tanto diverse da quelle del cavaliere cortese da richiedere parole nuove.

3. *Seconda natura e classicismo: le metamorfosi del gentiluomo.*

Dal cavaliere al gentiluomo, dunque.

Nelle pagine precedenti ho fatto spesso riferimento a questo processo che connota la storia moderna della nobiltà, la sua trasformazione in consapevole aristocrazia europea, omogenea per identità e cultura: è un dato acquisito, ormai, nel paradigma storiografico, quasi un luogo comune, che nella breve storia delle armature cerimoniali trova ulteriore riscontro e documentazione, ma che certo non può tutto essere compreso in questa storia[1]. Anche perché la trasformazione del cavaliere in gentiluomo non riguarda l'assetto giuridico-istituzionale della nobiltà, bensì le dinamiche dei modelli culturali tra medioevo ed età moderna: il Rinascimento, insomma. Come più volte, continuamente, anzi, ho indicato, anche se dovrebbe risultare evidente che preferisco riferirmi a una categoria diversa seppure correlata: il classicismo come sistema e tipologia culturale dell'Europa di Antico regime. Mi sembra infatti più funzionale, morbida e flessibile, per descrivere e

[12] Della Casa 1990, pp. 19-20 (128-31).

[1] La bibliografia di riferimento è ovviamente molto ampia: mi limito a rinviare a Labatut 1978; Schalk 1986; Donati 1988; Dewald 1996; per gli aspetti più propriamente culturali, Dewald 1993; Posner 1999; Domenichelli 2002.

comprendere la straordinaria storia della modernità, nella diffusione diacronica e diatopica, nella sua gamma di esperienze comunicative e performative, ma soprattutto nelle sue macroinvarianti strutturali nei gemini campi del bello (estetica) e del buono (etica).

Se ho già avuto occasione di evocare alcune di queste macroinvarianti, geneticamente primarie (restauro della *pristina forma* come modello perfetto del necessario rapporto tra arte e natura; economia comunicativa fondata sulla sua imitazione e riuso in quanto paradigma di perfezione formale e morale e repertorio esemplare di immagini e di storie), cercherò ora di precisare perché e come la breve storia delle armature cerimoniali (e in particolare l'eccellenza artistica dell'opera di Eliseus Libaerts) può contribuire efficacemente a connotare il classicismo in quanto tipologia culturale profonda e duratura dell'Antico regime europeo. E come sempre avviene quando si percorrono accessi laterali (le armature cerimoniali) per approssimare un sistema strutturato (il Rinascimento, il classicismo), occorre partire da lontano e affrontare questioni generali, apparentemente estranee alla messa a fuoco del dettaglio laterale.

Parto dunque da questa considerazione: il processo che trasforma il cavaliere in gentiluomo è una metamorfosi in senso proprio. *Meta morphé* (in greco), *trans formare* (in latino): da una forma originaria, di partenza, a una nuova forma, di arrivo, che conserva però il rapporto genetico con la forma originaria; la mutazione non è mai neutra, a grado zero: è prodotta da forze e tensioni notevolissime, e a sua volta produce forze e tensioni altrettanto notevoli; e spesso la dinamica permutativa persegue la massima torsione della forma originaria per saggiarne il punto di rottura, mentre poi la forma d'arrivo è instabile, inquieta, fluida, predisposta a nuove metamorfosi, perché geneticamente ormai segnata dall'istanza metamorfica.

Per evitare che queste considerazioni risultino troppo generiche o del tutto impertinenti, ricordo che le figure di Proteo (o del camaleonte) abitano stabilmente la cultura classicistica, e che le favole delle *Metamorfosi* di Ovidio sono sempre più famigliari tra pittori e scultori, ma nella *pristina forma* dei loro protagonisti (come le strepitose esecuzioni di Gian Lorenzo Bernini dimostrano). E in particolare osservo che l'esperienza del nostro cavaliere si rivela immediatamente di tipo metamorfico, in senso culturale e identitario: quando si trasforma in gentiluomo, assumendone la nuova forma (tale per un altro processo permutativo: nuova forma della *pristina forma*), conserva del tutto invariata la sua dignità di nobile. Analogamente le armature

cerimoniali: se il loro impianto funzionale resta invariato (in quanto rivestimento difensivo) e se il loro valore simbolico riguarda ancora l'autorità, l'*imperium*, la sovranità (in quanto attributo distintivo di una dignità di alto rango), assumono però la forma plastica e iconica alla romana antica e saturano la propria superficie di immagini desunte dal repertorio delle favole antiche. Questa nuova forma è instabile e discontinua, temporanea e anzi effimera, ma ha una forza dinamica molto forte, duratura ed espansiva, cioè permutativa: si manifesta visibilmente solo in occasioni cerimoniali di particolare importanza, ma il suo messaggio è rilanciato continuamente, ovunque per sempre. L'armatura cerimoniale di Erik XIV, a esempio, dice: io sono Ercole, le antiche favole di dèi e di eroi che formano la mia seconda pelle, parlano di me.

Questo rilievo preliminare sulla metamorfosi può essere esteso a tutto il classicismo, alla sua lunga, fluida, dinamica, instabile storia attraverso l'età moderna e l'Antico regime: un sistema e una tipologia culturale geneticamente permutativi, da Francesco Petrarca ad Antonio Canova. La scansione di questa storia lunga, caratterizzata nel suo avvio dalla polarizzazione Medioevo/Rinascimento, è tradizionalmente popolata di piccole discontinuità, da una serie di microperiodizzamenti in vorticoso inseguimento diacronico, con ritmi da pantomima o da *vaudeville*: Umanesimo, Rinascimento, Manierismo, Barocco, Rococò, Neoclassicismo («neo» rispetto a cosa?) eccetera. Adottando la categoria della metamorfosi è possibile, credo, cogliere il senso profondo delle dinamiche costitutive e proprie della modernità classicistica, la torsione permutativa delle sue forme instabili come pure la stabilità delle sue invarianti strutturali. Una modernità forgiata dagli umanisti e dalla loro determinazione a rompere con il passato prossimo per restituire la continuità con il passato remotissimo degli Antichi, facendoli rinascere nel presente, come padri, fratelli, antenati: e dopo la rinascita, dopo la rifondazione di un sistema forte, solo tante sue metamorfosi, diversamente nominate e nominabili, lungo i secoli e attraverso la geografia dell'Antico regime. Fino alla nuova radicale discontinuità: con le rivoluzioni e con la fondazione del nuovo sistema culturale, quello romantico e nazionale.

Non vorrei risultare capzioso o ridondante, ma credo che, a questo punto, sia obbligato a dare almeno qualche breve e schematico ragguaglio sulle parole e sulle categorie che impiego continuamente, illustrandone senso e funzione rispetto al proprio sistema culturale di riferimento, cioè al classicismo di Antico regime.

E visto che il gentiluomo è tale soprattutto nei suoi comportamenti, converrà iniziare dall'etica, per dire subito che è del tutto diversa dalla nostra, dai suoi principi universali fondati su a priori categorici (l'etica di Rousseau e di Kant, per intenderci: l'etica dei diritti e doveri, l'etica della responsabilità): nelle società aristocratiche di Antico regime la valutazione dei meriti e dei demeriti individuali è governata dall'etica mondana dei comportamenti e delle relazioni, non dalla dottrina morale dei filosofi o dei teologi. È l'etica convenzionale del saper vivere in società, cioè nel gruppo ristretto dei propri simili, tra corti, salotti, accademie, in conversazione, scambiandosi *cirimonie*: trova in Europa la sua più organica, diffusiva, capillare, formulazione nell'imponente tradizione discorsiva dei trattati di comportamento, a partire dall'architesto di Baldassarre Castiglione, dal *Galateo* di Giovanni Della Casa, dalla *Civil conversazione* di Stefano Guazzo[2].

Non è facile per noi capire il funzionamento di questa etica scomparsa (ne sopravvivono reliquie nella nostra attenzione al galateo delle buone maniere: ancora con appropriati manuali), il suo sistema di valori e di giudizio, e più ancora la sua idea di «uomo», che ovviamente viene da molto lontano, dal mondo antico e dalla tradizione medievale, e che può essere così descritta, in scorciata sintesi: la natura originaria (prima) di ciascun individuo è nel suo essere uomo, diverso, pertanto, dagli altri animali (ma non sempre: plebei e contadini, per antico *topos*, sono contigui, per natura, alle bestie), nelle sue inclinazioni naturali (l'*ingenium* degli Antichi), nel suo *status* per nascita e per diritto. Nelle società degli uomini (e tanto più nell'ordinamento costituzionale di Antico regime, ma non solo) questa prima natura genera uomini che non sono affatto tra loro uguali, ma sono, anzi, tra loro diversissimi per il combinarsi di più fattori di distinzione che ne espandono e complicano il codice genetico: diversi per condizione biologica (genere: maschile, femminile; stato: giovane, vecchio), diversi per stato giuridico (ordini: nobile, ignobile; dignità: nei loro infiniti gradi e quindi precedenze), diversi per attività (ceti: meccanici, liberali; stati: religiosi, laici), diversi per livelli di acculturazione (dotti, ignoranti).

Combinato dinamicamente con questi due fattori (di tipo strutturale) opera anche un terzo fattore, congiunturale e situazionale,

[2] Di questa poderosa tradizione è ora disponibile uno ampio repertorio bibliografico: Montandon 1995; per tutte le indispensabili allegazioni bibliografiche sull'etica moderna rinvio a Quondam 2001; per un dizionario delle categorie etiche, cfr. Montandon 1995a.

cioè performativo, che governa le pratiche di relazione e istituisce il campo proprio dell'etica secondo convenienza[3]. È certamente questo l'elemento di massima distanza rispetto al nostro paradigma etico postkantiano, e quindi di più difficile comprensione, ma è fondamentale per comprendere il senso dei discorsi che formano, nella tradizione classicistica di Antico regime, il perfetto principe, il perfetto gentiluomo, il perfetto capitano, la perfetta donna, il perfetto padre di famiglia eccetera. Non so se potrà risultare utile per superare le difficoltà del nostro approccio all'etica della convenienza, ma segnalo che il suo discorso funziona esattamente come quelli intorno alla perfetta poesia, alla perfetta pittura, alla perfetta orazione eccetera: proprio perché le pratiche etiche e le pratiche estetiche, il loro comunicare, hanno esattamente gli stessi prìncìpi, funzionano precisamente allo stesso modo.

Provo a definirla: i prìncìpi che regolano il buono e il bello non sono né assoluti né universali, ma dipendono dalle differenze strutturali tra gli uomini e dalle circostanze del loro entrare in relazione. Il buono e il bello conseguono dunque dall'appropriata – per ciascuno, di volta in volta e caso per caso – esecuzione di quanto appartiene a, è proprio di: cioè, altro è il dovere (l'ufficio: nel senso ciceroniano) di un contadino, altro quello di un gentiluomo, altro quello di una madre di famiglia o di un figlio; come pure diversi sono gli obblighi se il contadino è in una situazione relazionale con un altro contadino oppure con una gentildonna, e viceversa; e così via declinando la tassonomia etico-estetica, secondo una combinatoria casistica pressoché infinita.

Ma come è possibile fare bene la cosa giusta? E come è possibile valutare se ciascuno degli altri ha fatto bene la cosa giusta, cioè quanto appartiene al proprio stato in quella specifica circostanza? La bussola per orientarsi con sicurezza in questo labirinto è semplice e facile: consiste nel criterio del «giusto mezzo», che è la chiave di volta del sistema etico-estetico della virtù, già da Aristotele definita appunto come la posizione mediana (moderata, mediocre) tra gli opposti eccessi, entrambi viziosi, del poco e del troppo. Se la virtù del buono e del bello occupa il centro, per fare la scelta giusta bisogna dunque mirare a questo «giusto mezzo», ma sempre con l'indispensabile «buon giudizio»: anche questo criterio etico ed estetico è di fondazione antica, come

[3] Può essere inoltre utile ricordare che questa etica della convenienza recupera pienamente la lezione degli Antichi: il *prépon* greco (aristotelico), l'*aptum* e il *decorum* latino (ciceroniano), il *kathêkon* («ciò che conviene») degli Stoici, sono i nomi antichi della convenienza.

strumento per distinguere ciò che è buono da ciò che è cattivo, il giusto dall'ingiusto, il falso dal vero, insomma, ciò che conviene perseguire da ciò che conviene fuggire.

Questa etica della virtù (coniugata sempre al plurale: virtù a grappolo), proprio perché geneticamente aristotelica (e ciceroniana e stoica), non produce elementi strutturali di discontinuità rispetto alla mediazione tomistico-scolastica, anche se li riorganizza in un sistema che accentua la funzione originaria dell'etica come filosofia pratica della prassi, fondata non su principi universali e astratti (teorici), bensì sull'opinione della maggioranza e sulle consuetudini convenzionalmente condivise. Da questa torsione dinamica l'etica classicistica d'Antico regime si biforca: come teologia morale casistica (la cosiddetta seconda Scolastica: riguarda il mestiere del sacerdote), come sapere mondano (riguarda la professione del nobile gentiluomo).

In questo quadro etico generale, la pratica performativa secondo differenze e circostanze, che riguarda sia la prima che la seconda natura, coinvolge la trasformazione di un altro antico principio morale: quello della similarità tra gli uomini (che è il codice profondo dell'amicizia, possibile tra conformi per *ingenium*). Anche questo principio ha nella tradizione occidentale un suo codice primario naturale: oltre l'*ingenium*, riguarda infatti l'appartenenza alla stessa patria o alla stessa nazione (nel senso antico del termine: comunità per nascita e discendenza). Ma è profondamente riconnotato da un doppio processo incrociato: quello che sfuma moltissimo la sua pertinenza originaria (con le sue comunità municipali e corporative, e loro piccole e sin troppo conflittuali piccole patrie), fino a renderla residuale patrimonio di ceti artigiani e contadini; e quello che porta alla nuova forma distintiva della similarità. Ne è emblema generale la metamorfosi semantica di «civile», che acquista un significato ancora attuale: non più attributo denotativo dell'origine (presto rimpiazzato da «civico»), ma connotazione forte di una forma culturale, che riguarda la piena conformità di costumi, di valori etici ed estetici, di comportamenti, di stili di vita, di mode, di pratiche d'intrattenimento, di consumi eccetera[4]. Cioè, una nuova appartenenza: tra conformi, ora, anche e soprattutto per seconda natura, tra simili, ora, che condividono consapevolmente la stessa cultura classicistica.

Se nobili si nasce, gentiluomini si diventa.

Ma come?

[4] Per il nuovo valore di «civile» in Erasmo rinvio a Chartier 1987.

L'accesso alla seconda natura è possibile, a chi vuole, tramite un percorso di formazione: è quella regolata *institutio* («formazione», appunto) promossa dagli umanisti come la nuova, decisiva, risorsa in grado di conferire il valore aggiunto risolutamente distintivo perché il cavaliere possa trasformarsi nel gentiluomo. A patto che accetti di integrare la sua principale e propria professione delle armi con la competenza attiva delle lettere, proposte non solo compatibili con la sua prima natura, ma addirittura come suo supremo ornamento, cioè come nuova seconda natura. Senza troppo indugiare nelle dinamiche di questo processo, mi limito a evocarne la conclusione, che consente di riconoscere agevolmente la formazione, nell'Europa di Antico regime, di una nuova comunità di simili e conformi, indipendentemente dalle pur persistenti differenze tra le «nazioni», nonché dall'esplodere dei drammatici conflitti di tradizioni, religioni, lingue, politiche eccetera, che segnano l'età moderna.

Le conseguenze di questo processo sono ancora oggi visibili nel corpo fisico di tante città europee: e precisamente nella conformità dei loro ordini di architettura, dei loro musei e collezioni di arte archeologia scienze, delle loro biblioteche, dei loro teatri e sale di concerto[5]; nella conformità del corpo testuale e nel sistema di senso dei loro generi letterari, pur nelle rispettive lingue nazionali; nella conformità del corpo iconico delle sue infinite immagini; eccetera. Ma è visibile anche nella metamorfosi della categoria della «domestichezza»: l'archetipica opposizione antropologica binaria tra *domi* e *foris* (l'interno domestico e l'esterno) è profondamente riconnotata dalla seconda natura, che ne cancella la pertinenza naturale originaria e la trasforma in civile conversazione[6]. Con questi processi permutativi il moderno gentiluomo diventa cittadino di un mondo esteso quanto è estesa l'Europa classicistica: la sua nuova casa comune.

Il *Grand Tour*, certo, ma anche l'intera gamma degli scambi comunicativi, assicurano al gentiluomo una metaidentità speciale: di città in città, di casa in casa, trova ovunque e sempre gentiluomini a lui conformi e simili, perché condividono gli stessi codici estetici ed etici, perché usano le stesse categorie di giudizio, perché hanno letto gli stessi libri, perché hanno gli stessi valori, perché usano lo stesso repertorio di luoghi comuni, perché amano le stesse favole antiche, perché parlano allo

[5] Per la riconnotazione simbolica delle città italiane a opera della magnificenza e della liberalità del principe, rinvio a Fantoni 2002; per il dispendio onorato, pratica delle virtù della magnificenza e liberalità, è fondamentale Goldthwaite 1993.

[6] Cfr. Guazzo 1993.

stesso modo, perché hanno la stessa grammatica del corpo, perché adottano lo stesso galateo. Con grazia e sprezzatura.

Come si è costituito questo sistema culturale?

Per opera di generazioni di umanisti, eredi diretti e consapevoli del grande padre Petrarca[7]: una ovvietà paradigmatica, questa, che però richiede qualche precisazione. Cominciando con il ricordare che gli umanisti elaborano anche i criteri e gli strumenti per l'acquisto della seconda natura, cioè per l'*institutio* classicistica, e che sono maestri anche del saper vivere nelle società dei conformi a sé, nella forma della conversazione: «i buoni pedagoghi non solamente insegnano lettere ai fanciulli, ma ancora buoni modi e onesti nel mangiare, bere, parlare, andare con certi gesti accomodati»[8].

Questa breve battuta è tratta dal libro che più di ogni altro ha contribuito alla fondazione del discorso moderno sulla conversazione come pratica primaria della seconda natura del gentiluomo, e consente di coglierne immediatamente la strategia complessiva: mira alla formazione di un nuovo soggetto relazionale, per consapevole metamorfosi del nobile guerriero di sempre. Il paziente, costante, abilissimo, lavoro degli umanisti prospetta una nuova opportunità, fornendo anzi, senza alcuna reticenza, al destinatario tutti i dettagli informativi sul dare e sull'avere, sui costi e sui ricavi, con le appropriate referenze promozionali, relative a eroi antichi che furono educati da sapienti e filosofi: Achille e Chirone, Alessandro e Aristotele, Dione Siracusano e Platone, Epaminonda e Lisia pitagorico, Agesilao e Senofonte, Scipione e Panezio (tutti questi esempi sono citati dal *Libro del Cortegiano*). Il guerriero, l'*imperator*, il *princeps*, e il loro precettore: come gli antichi eroi, anche i moderni. Sempre che vogliano.

Il lavoro degli umanisti è molto abile, geniale persino, se analizzato con gli strumenti propri delle nostre scienze della comunicazione: il messaggio è semplice, chiaro, forte; la confezione è attraente; i *testimonial* eccellenti; il prodotto è di altissima qualità e del tutto esclusivo: non è un accessorio, non è un complemento, non è un bene materiale o immateriale di consumo. È una nuova identità culturale: è la

[7] In questa irruzione sulla scena europea dell'istanza permutativa parte di assoluto rilievo, fondativo, ha ovviamente il *Canzoniere*: propone un modello di storia interiore proprio narrando la trasformazione rispetto a «quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono», come programmaticamente dichiara già il sonetto proemiale. Il petrarchismo italiano ed europeo è la forma storica di questa esperienza della necessaria trasformazione, e la sua grammatica elementare fornisce gli strumenti, a generazioni di poeti e dilettanti di poesia (elettivamente gentiluomini e gentildonne), per un'introspezione di sé geneticamente segnata dalla metamorfosi.

[8] Cfr. Castiglione 2002, p. 329 (IV 3.16).

forma del vivere dei Moderni degna degli Antichi. L'opportunità proposta dagli umanisti al nobile cavaliere è soprattutto molto economica: si risolve nell'acquisto (con lo studio e l'esercizio) di una sola categoria-chiave, di una sola «regola universalissima» (la grazia: con sprezzatura) che vale per tutte le circostanze e occasioni della vita di relazione, in qualsiasi cosa si dica o si faccia; consente di governare l'economia dei rapporti (con persone di ogni genere e stato) e dei comportamenti individuali (in quanto buone maniere). E questa sola «regola universalissima» è la stessa che governa l'economia dell'arte. Per il guerriero si prospetta, dunque, un investimento ad altissima redditività: proprio questa, forse, è la ragione per cui la proposta umanistica convince e vince.

Il lavoro degli umanisti è tutto qui: persuadere il riottoso guerriero in armi che gli *studia humanitatis*, le *humanae litterae*, possono essere il «supremo ornamento» del suo onore, la connotazione definitiva della sua umanità, e che le sue mani possono anche altri oggetti e non più soltanto la spada: la penna, gli strumenti musicali, persino gli utensili per disegnare. Cade un interdetto antichissimo, anzi un tabù archetipico: l'uso della mano in attività «meccaniche», cioè manuali, e pertanto servili, ignobili, cioè indegne di un nobile. Le nuove arti per il gentiluomo richiedono la sua competenza attiva: da intenditore, da esperto, oppure da dilettante, ne conosce però i segreti e sa praticarle, all'occorrenza. Soprattutto sa come favorirle, comunque e sempre. Qui è lo snodo strategico decisivo: il lavoro degli umanisti prospetta la liberalità e la magnificenza come le due virtù proprie del nuovo gentiluomo che nasce per metamorfosi del cavaliere antico, quelle che più di ogni altro ne connotano ora l'onore e gli conferiscono l'utile, tramite la gloria e la memoria: virtù di un dispendio onorato.

Il lavoro degli umanisti ha successo, soprattutto quando la loro diventa una autonoma professione a tempo (più o meno) pieno, rispetto almeno a quelle che impegnavano gli antichi fondatori (Lovato de' Lovati, Albertino Mussato, Francesco Petrarca, Coluccio Salutati, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini): le aule delle loro scuole sono sempre più affollate, la richiesta delle loro prestazioni a domicilio, da parte di principi e signori di vario grado, si espande, diventa moda, *status symbol*. Per quanto litigiosissimi tra loro, spesso più per narcisistica rivalità (e invidia) che per irrecuperabili divergenze culturali, gli umanisti formano una *sodalitas* che fa quadrato sugli obiettivi comuni: più che una corporazione (nel senso proprio: medievale), sono una *lobby* autorevole e potente, che sa trasformare le proprie competenze (il suo sa-

pere) in una professione dinamicamente, aggressivamente, impegnata a rivendicare e conquistare legittimazione e funzione nel corpo della società, candidandosi a gestire i servizi di formazione riservati ai giovani nobili, nelle loro nuove sedi istituzionali (le scuole) e nel loro ordinamento didattico (la *ratio studiorum*).

Tutte queste considerazioni sono anch'esse paradigmaticamente ovvie, ma forse non del tutto se, dismettendo finalmente la distorta prospettiva aperta dall'»umanesimo civile», si guarda con attenzione a un dato costante e fondamentale: più che di utopie repubblicane, gli umanisti sono maestri di giovani nobili italiani ed europei, e soprattutto non hanno esitazione nell'individuare, subito, il *target* delle loro prestazioni professionali. Tanto per restare ai grandi maestri della pedagogia umanistica, ricordo che Pietro Paolo Vergerio dedica il *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae* («i nobili costumi e gli studi liberali degli adolescenti») composto tra il 1400 e il 1402, al giovane Ubertino da Carrara, figlio di Francesco Novello e di Taddea d'Este, signori di Padova, nato nel 1390; Leonardo Bruni dedica il *De studiis et litteris liber* («il libro sugli studi letterari»), composto tra il 1422 e il 1429, ad «dominam Baptistam de Malatestis», moglie di Galeazzo; Battista Guarini, figlio di Guarino Veronese, dedica il *De ordine docendi ac studendi* («l'ordine degli studi»), composto nel 1459, a Ferrara, al giovane Maffeo Gambara, rampollo della nobile famiglia di Brescia; Enea Silvio Piccolomini indirizza all'imperatore Sigismondo l'epistola *De educatione puerorum* («l'educazione dei fanciulli»), in prima edizione nel 1470; Antonio de Ferrariis, detto il Galateo, dedica il *De educatione*, composto nel 1505, a Crisostomo Colonna, precettore di Ferrante d'Aragona duca di Calabria, e nel 1512 lo ridedica a Pirro Castriota, rampollo di una grande famiglia feudale del Mezzogiorno; il marchese Belisario Acquaviva dedica il *De instituendis liberis principum* («la formazione dei figli dei principi»)al cardinale Francesco Remolins, reggente del Regno di Napoli tra il 1511 e il 1513; Erasmo da Rotterdam dedica, nel 1516, il *De institutione principis christiani* («la formazione del principe cristiano») al giovane Carlo, futuro imperatore. E la lista potrebbe ampliarsi ancora: tutti testi di notevole successo editoriale, che trattano di *humanae litterae*, ma anche delle pratiche della conversazione e delle buone maniere, inscrivendo spesso direttamente nel titolo la propria strategia formativa di principi e figli di principi o nobili. Testi che affiancano solidalmente le continue ristampe dei grandi modelli antichi propriamente dedicati alla formazione, prota-

gonisti della *paideia* classica: Isocrate, Plutarco, Senofonte, Quintiliano, Cicerone eccetera.

È questa la scelta strategica che costituisce l'opzione classicistica di un pugno di letterati umanisti in tipologia culturale delle società aristocratiche di Antico regime: prospetta come necessaria, indifferibile, la metamorfosi del cavaliere, tramite l'acquisto, con fatica e studio, della seconda natura. Anche in questo dettaglio il lavoro degli umanisti è chiaro e semplice: il cuore genetico della seconda natura classicistica è la *grazia*. Forma della *pristina forma*, sua «regola universalissima», in grado di fondare e garantire la legittimità teorica e pratica di ogni microdispositivo normativo e di ogni singolo atto comunicativo, nella sfera sia dell'etica (i rapporti interpersonali) che dell'estetica (le opere dell'arte). Rileggiamo questa battuta famosissima di Castiglione:

> Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima, la quale mi pare valere circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra. E cioè fuggire quanto più si può, e come un asprissimo e pericoloso scoglio, l'affettazione, e per dire forse una nuova parola, usare in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi[9].

La grazia non è solo un dono di natura (in questo caso non metterebbe conto parlarne): può essere una conquista, esattamente come la virtù nell'etica classica e classicistica; può diventare l'*habitus* (cioè, il comportamento abituale) che connota l'intera economia della comunicazione umana (gli atti come le parole). Prima è definita in negativo, per ciò che non è e non può assolutamente essere (nel suo contrario: l'affettazione), poi è definita in positivo come *sprezzatura*. Castiglione è perfettamente consapevole dell'originalità innovativa della sua «regola universalissima», tanto che non può fare a meno di proporre una «parola nuova» per definirla. La sprezzatura è, dunque, l'*habitus* performativo della grazia, in grado di rappresentarne ed esaltarne proprio tutte le caratteristiche di conquista culturale, in senso propriamente estetico ed etico.

Ma perché nella definizione della grazia Castiglione richiama il rapporto tra arte e natura? Non del solo cortigiano qui si parla, né tanto meno della forma del suo comportamento sulla scena della corte. Proprio perché «regola universalissima», la grazia funziona (non può non funzionare) come dispositivo primario e costitutivo della convenzione

[9] *Ibid.*, p. 48 (I 4 82-83).

classicistica, del suo assioma secondo cui l'arte deve prodursi *come se* fosse natura, cioè mettendo in opera la grande macchina dell'imitazione e quindi nascondendosi: tutta l'esperienza estetica del Classicismo può essere definita come rimozione della fatica dell'arte.

In questa famosa battuta (per coglierne la funzione genetica di tutto il Classicismo di Antico regime) conta soprattutto rilevare come il cortocircuito tra etica ed estetica sia immediato:

> Da questo credo io che derivi assai la grazia, perché delle cose rare e ben fatte ognuno sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia; e per il contrario, lo sforzare e (come si dice) tirare per i capelli dà somma disgrazia e fa estimare poco ogni cosa, per grande che ella si sia. Però si può dire quella essere vera arte che non appare essere arte; né più in altro si ha da ponere studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'uomo poco estimato[10].

Come se fosse natura. La *fatica* dell'arte deve restare nascosta, deve mostrare soltanto la sua *facilità* senza sforzi e senza eccessi, senza sudore: perché possa sembrare (non essere) compiutamente naturale. La grazia è davvero la «regola universalissima»: fonda la nuova convenzione estetica che consapevolmente qui per la prima volta così si definisce, in termini destinati a durare fino a Mozart e Canova, anche quando assumerà nuovi termini di autodefinizione complessiva, nelle lingue referenziali che insidieranno il primato culturale dell'italiano, e si chiamerà *politesse*.

Il dato strategicamente decisivo per la straordinaria fortuna di questa forma profonda lungo i secoli dell'Antico regime è nel fatto che Castiglione la propone come esclusivo, discriminante, *imprinting* del moderno nobile che si fa gentiluomo cortigiano, anzi come forma del vivere del suo stesso ecosistema, la corte. E questa «regola universalissima» non può che essere autoprodotta e funzionalmente autoreferenziale: in una corte, da gentiluomini cortigiani.

In questi termini la grazia istituisce la scena della dissimulazione, in quanto pratica geneticamente e strutturalmente permutativa della seconda natura del moderno gentiluomo: secondo convenienza, di volta in volta, caso per caso. La dissimulazione è una delle categorie fondamentali delle società di Antico regime, geneticamente metamorfica: in corte o nei salotti di conversazione scandisce i tempi e le forme di un'arte che intende mostrarsi come se fosse natura; connota lo scambio interpersonale come teatro delle parole e dei gesti disciplinati dalla grammatica convenzionale della grazia; giudica le

[10] *Ibid.*, p. 48 (I 4 84-85).

competenze di ciascuno: il suo saper fare con grazia tutto ciò che è appropriato al gentiluomo).

La *disgrazia* evocata da Castiglione è l'interdetto sociale di chi non riesce a conquistare la grazia, ne è l'inappellabile sanzione culturale e morale: se l'affettazione dà «somma disgrazia e fa estimare poco ogni cosa, per grande che ella si sia», l'incapacità a nascondere la fatica dell'arte «leva in tutto il credito e fa l'uomo poco estimato». Il gentiluomo senza grazia è un gentiluomo in disgrazia: condannato a vivere senza la compagnia di altri gentiluomini, al bando perché non conforme, dissimile.

Per concludere questa scorciata analisi della metamorfosi da cui nasce il moderno gentiluomo, propongo alcune famose battute di scrittori italiani[11] attivi in questa dinamica fase, tra Quattrocento e Cinquecento, che dichiarano la consapevole distanza dagli *antiqui* cavalieri a cavallo, dalla loro forma di poderose macchine da guerra, lancia in resta, con clangore di ferraglia. Come Matteo Maria Boiardo, nel suo *Inamoramento de Orlando*: (in prima edizione nel 1482)[12]:

Signori e cavalieri innamorati,
cortese damigelle e gratiose,
venitene davanti et ascoltati
l'alte aventure e le guere amorose
che fèr li antiqui cavalier pregiati (I XIX 1 1-5);

Et io cantando torno alla memoria
Dele prodeze de' tempi passati,
e contirovi la più bela historia,
se con quiete, attenti m'ascoltati,
che fosse mai nel mondo, e di più gloria:
dove odireti e degni atti e pregiati
de' cavalieri antiqui e le contese
che fece Orlando alhor ch'Amor il prese (II I 3 1-8).

«O gran bontà de' cavallieri antiqui», aveva, del resto, esclamato Ludovico Ariosto, commentando il comportamento «cavalleresco» dei due nemici Rinaldo e Ferraù in apertura del *Furioso* (I 22 1). Il «moderno» cavaliere cinquecentesco ha preso le distanze dagli «antiqui baroni», anche se le loro avventure continuano ad appassionarlo, come ancora Boiardo aveva scritto:

Se honor di corte e di cavaleria
Può dar dileto al'animo virile,

[11] Per un quadro europeo rinvio a Domenichelli 2002.
[12] Cito dall'edizione critica Boiardo 1999.

a voi dilettarà la historia mia,
gente ligiadra, nobil e gentile
che seguite ardimento e cortesia,
la qual mai non dimora in peto vile;
venite et ascoltati nel mio canto
deli antiqui baron il pregio e 'l vanto (II X 1 1-8).

Se l'«honor di corte», almeno a partire da quel 1528 che ha visto uscire la prima edizione del *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, è stato radicalmente riformulato nel nuovo codice della *cavaleria* (ora chiamata *cortigiania*), nella seconda metà del Cinquecento di quei *baroni antiqui* non c'è più traccia (o, se c'è, è residuale) nella cultura classistica europea formata secondo grazia. Con una sola discriminante, però: potrà (e dovrà) essere moderno nobile cavaliere solo se sarà ancora una volta antico, permutandosi, cioè, nelle forme proprie dei veri Antichi, di quei greci e romani che tornano ad abitare l'albero genealogico dei suoi diretti antenati, costituendosi in parametro obbligato di riferimento (*exemplum* da imitare) nelle pratiche estetiche ed etiche, in tutto ciò che faccia o dica.

Solo l'imitazione di questo modello perfetto (produttivo in tutte le situazioni, anche se approssimabile con livelli diversi), è in grado di conferire il senso ultimo della metamorfosi indispensabile perché il nuovo cavaliere possa essere (e apparire) modernamente antico e anticamente moderno: gentiluomo, *honnête homme*, *gentleman*, attraverso i secoli dell'Antico regime e delle sue società aristocratiche e cortigiane, attraversi i secoli della sua tipologia culturale di lunga durata, del suo classicismo.

Anche se trattando di armature cerimoniali è certamente poco conveniente, vorrei in conclusione almeno registrare che le pratiche classicistiche della grazia e della dissimulazione, lo sdoppiamento metamorfico della seconda natura, portano a una condizione profondamente segnata dall'instabilità e dall'inquietudine: abitare la casa classicistica, usarne quotidianamente gli strumenti e gli oggetti, produce disagio e può portare persino alla follia. La sua facciata ordinata e polita nasconde ogni tensione e ogni conflitto: per le continue sollecitazioni al dover essere dissimulando, per la maschera della seconda natura, per la coazione delle sue pervasive regole, per il dover sempre fare i conti con modelli irraggiungibili di perfezione sotto lo sguardo implacabile degli altri.

Se la seconda pelle con grazia sprezzatura dissimulazione è un'esperienza dell'autogoverno di sé sulla scena del mondo, l'esperienza della tensione e del conflitto, della fatica e dello studio, lascia tracce e

segni: sintomi e ferite di una malattia, sempre più diffusa, epidemica quasi, proprio quando il sistema culturale classicismo trionfa. La malattia del secolo, presto riconosciuta e nominata, sottoposta anche ad anatomia (a Oxford nel 1621 per opera di Robert Burton): la malinconia, il morbo oscuro del gentiluomo moderno perché classicista[13].

Nell'età di Torquato Tasso e Michel de Montaigne, William Shakespeare e Miguel de Cervantes: nell'età dell'armatura di Eliseus Libaerts.

[13] Cfr. Burton 2001; Quondam 2001a.

III. Ercole e il Principe: dal mito alla politica

L'armatura di Eliseus Libaerts per Erik XIV di Svezia assume su di sé, come abbiamo visto, opportunamente distribuendolo tra cavallo e cavaliere, un doppio racconto di favole antiche: quelle di Troia (in numero di otto: sulla corazza del cavaliere) e quelle di Ercole (in numero di tredici: sulla barda del cavallo). A queste grandi icone simboliche fanno corteo infiniti altri dettagli sparsi ovunque, ma coerenti con la strategia comunicativa del tutto: Marte, le Erinni, centauri armati di clava o di arco, angeli trombettieri, delfini, tritoni, maschere orribili (a partire da Medusa), putti, animali, racemi eccetera, in un accumulo di dettagli ornamentali che satura di segni decorativi tutte le superfici, nonché un ampio repertorio di materiali trionfali (*spolia* dei vinti: armi). Il tutto esaltato dall'emergere del contrasto cromatico tra il fondo dorato, cesellato all'agemina, e i rilievi grigi del metallo lavorato a sbalzo.

Questa seconda pelle, condivisa tra cavallo e cavaliere, esibisce dunque una coerente enciclopedia di storie esemplari e di emblemi che declinano l'identità del referente esclusivo del mirabile composto: è il principe, moderno *imperator*, nell'esercizio delle sue funzioni, con la sovranità regale della sua autorità, che è tale perché fondata sugli eroi archetipici dell'impresa di Troia e sulla virtù della fortezza topicamente esemplata da Ercole e dalle sue fatiche (e li indossa, come sua seconda pelle: per compiuta metamorfosi). Con un dettaglio definitivo, per comprendere la strategia comunicativa del programma iconografico: ad Anversa, nel 1562, la legittimazione di un principe baltico può avvenire innalzando (sul pettorale: in strategica posizione simbolica) il doppio, incrociato, vessillo guerriero che reca l'iscrizione «SPQR».

A questa data, del resto, l'icona simbolica di Ercole è un luogo comune diffuso in tutta Europa, proprio come emblema del moderno principe. Anzi, è applicata, e sempre più lo sarà, in termini nazionali:

Cosimo I de' Medici sarà Ercole etrusco, l'impresa di Carlo V (le colonne d'Ercole) favorirà il mito di *Hercules hispanus* nei possedimenti spagnoli del Nuovo Mondo, Enrico IV re di Francia sarà l'*Hercules gallicus* (il titolo passerà a Luigi XIII), il principe elettore di Sassonia sarà l'*Hercules saxonicus*, e anche i re di Polonia si proporranno come *Hercules polonus*, mentre l'*Hercules germanicus*, dopo essere stato l'attributo dell'imperatore Massimiliano I, diverrà l'emblema di Martin Lutero.

Potrà sembrare una narcisistica ingenuità il fatto che l'icona simbolica di Ercole si correli, nel corso del Cinquecento, alle tante genealogie che fondano la legittimità e la dignità delle dinastie regnanti nel passato tutt'altro che remoto degli antichi dèi ed eroi: ma in realtà è il riscontro più diretto di un'appropriazione identitaria, una dichiarazione di appartenenza. Gli dèi e gli eroi entrano nell'album di famiglia della nobiltà europea. Mi limito a citare solo due casi: per Massimiliano I il fondatore è Ettore di Troia ma anche Ercole, tanto che l'imperatore assume il nome di *Hercules germanicus* o *austriacus*; per i duchi di Borgogna, Ercole[1].

1. *Le favole antiche: racconto e immagini.*

La nostra competenza mitologica è certamente inferiore a quella di Eliseus Libaerts e di Erik XIV, nonché a quella dei loro contemporanei più o meno acculturati. Cosicché, per comprendere il significato del repertorio di temi e immagini raffigurati nell'armatura di Dresda, assolutamente *basic* nella cultura rinascimentale (e non solo per la preminenza di Ercole), è stato necessario seguire invece il racconto di Apollodoro e di Alberico, nonché ricorrere ad altri grandi testi della biblioteca antica (Omero e Virgilio).

A queste opere si deve almeno aggiungere il poemetto allora attribuito a Esiodo e pubblicato a stampa molte volte tra Quattrocento e Cinquecento, anche in traduzione latina, ma in realtà opera ano-

[1] Cfr. la serie delle incisioni di Hans Burgkmair il vecchio che celebrano la genealogia imperiale in settantasette immagini di antenati, perlopiù guerrieri con corazza (TIB 11 79); per la Borgogna, rinvio a Belozerskaya 2002, p. 109. Ma per la storia dei riusi di *Hercules redivivus* nell'iconografia del sovrano europeo moderno è fondamentale il rinvio a Polleross 1998: a proposito del riconoscimento di Ercole come fondatore della dinastia rileva la convergenza tra la casa d'Austria e quella di Francia, e quindi ricorda le scelte della casa di Wittelsbach e di quella degli Este a Ferrara e dei Medici a Firenze, e poi i duchi di Wuerttemberg, i re di Polonia e i principi elettori di Sassonia; dà poi notizia di come anche Gustaf II Adolph re di Svezia sia raffigurato nel 1630 nelle vesti di *Hercules Gallicus*, nonché di tantissimi altri riusi politici e rappresentativi dell'immagine dell'eroe antico.

nima che risale all'inizio del VI secolo prima di Cristo: *Lo scudo di Ercole*. Non è solo il più antico testo della tradizione occidentale dedicato interamente all'eroe greco[1], ma sviluppa il tema omerico della descrizione delle armi di Achille con una ancor più estesa, ridondante, descrizione (quasi duecento versi) centrata, come già nell'*Iliade*, sullo scudo.

Il poemetto parla degli «schinieri di ottone lucente, mirabili doni di Efesto» (v. 122-123)[2] e della «corazza splendida d'oro, dai mille intrecci, che Pallade Atena, figlia di Zeus, aveva donato a Ercole il giorno in cui, per la prima volta, si accingeva alle immani fatiche» (vv. 124-127); e quindi ricorda la faretra, la lancia, e l'«elmo d'acciaio di splendida fattura, adatto alle tempie» (v. 136). Ma indugia soprattutto sullo «scudo dai mille riflessi» (v. 139): «tutto risplendeva in cerchi di gesso, di bianco avorio, di ambra, splendido di oro lucente e linee di smalto turchino correvano nel mezzo» (vv. 141-143). Come già nell'armatura di Achille, emergono subito alcuni fattori archetipici: il gioco cromatico dei diversi materiali impiegati, l'effetto complessivo di lucentezza, l'istanza estetica correlata alla funzionalità ergonomica, il dono. Armi e armature degne di un eroe figlio di Zeus: dono di déi.

Per quanto riguarda lo scudo, fabbricato, per volere di Zeus, da Efesto («creandolo con le sue mani»: v. 320: esattamente come quello di Achille), descritto nei minimi dettagli con ogni ridondanza, basterà segnalare che vede accentuata (rispetto a quello di Achille) la propria funzione di strumento di battaglia. È terribile già nell'umbone, cioè nella sua zona centrale: «vi era un drago orribile, innominabile, lo sguardo indietro rivolto con gli occhi splendenti di fuoco; la bocca era piena di denti di un bianco lucente» (vv. 144-146). E poi presenta le figure di Ares e Atena, pronti alla battaglia, con un corteo di divinità negative: Eris, la Discordia, Kere, la sanguinaria morte; e con la personificazione di situazioni di combattimento: Inseguimento, Contrattacco, Tumulto, Strage, Distruzione di uomini, con il Disordine che ne consegue. E quindi altre immagini minacciose: teste di serpenti orribili, indicibili, dodici in tutto, che «spaventano sulla terra la stirpe mortale che osi portare guerra al figlio di Zeus» (vv. 151-153); «branchi di selvaggi cinghiali e leoni» in combattimento (v. 168), e a

[1] Narra la sua nascita e il suo duello con Cicno: figlio di Ares/Marte, depredava i pellegrini che portavano offerte votive al tempio di Apollo in Delfi; il duello si svolge nel recinto di un altro tempio dedicato ad Apollo, quello di Pagase, in Tessaglia, ed Ercole è accompagnato dal fido Iolao.

[2] Cito da Esiodo 1997, p. 61; la traduzione è di Silvia Romani.

terra leoni e cinghiali morti. Questo scudo della Grecia più arcaica, insomma, è l'archetipo delle tante rotelle terribili prodotte tra Quattrocento e Cinquecento: ad esempio, di quelle che scelgono Medusa come figura centrale.

Se lo scudo di Achille era prevalentemente decorato da immagini della Grecia pastorale e agricola, questo scudo di Ercole esibisce la propria funzione guerriera anche in molti suoi dettagli: «vi era scolpita la contesa dei Lapiti armati di lancia» contro i Centauri (vv. 178-196), nell'occasione delle nozze de loro re Piritoo con Laodamia (è lo stesso soggetto dell'immagine centrale nella parte anteriore della barda di Eliseus Libaerts: la centauromachia). E poi vi è scolpita la «sacra danza» dei dèi dell'Olimpo, con le Muse che danno inizio al canto (vv. 201-206); e quindi «un porto, riparo dal mare terribile», «e molti delfini nel mezzo balzavano qua e là, a caccia di pesci» (vv. 207-215). Quindi ancora un'immagine di combattimento: «Perseo cavaliere», con i piedi «avvolti da alati calzari», che porta sul dorso «il capo di un mostro orribile, la Gorgone» ed è inseguito dalle altre «Gorgoni tremende e innominabili che si lanciano pronte a ghermirlo» (vv. 216-237). E ancora una città in guerra, segnata dal sangue delle stragi e dalla furia dei combattimenti (vv. 237-270) e una «città d'uomini dalle belle torri» in pace e in festa (vv. 270-286). E finalmente alcune rapide scene agresti: campi fecondi, aratori, mietitori, vendemmiatori, cacciatori (vv. 286-304). Ma poi «una gara di cavalieri» (vv. 305-313). Come lo scudo di Achille, anche questo di Ercole è bordato da Oceano: «in tempesta, tutto circondava lo scudo ben lavorato» (vv. 314-315).

Dallo scudo omerico per Achille e dallo scudo pseudoesiodeo per Ercole al set di Eliseus Libaerts per Erik XIV e il suo cavallo il rapporto non è, né può in alcun modo essere, diretto: eppure, nelle dinamiche che connotano la lunga durata della tradizione mitologica nella cultura occidentale, nella sua stessa economia del riuso di questo patrimonio di storie e di immagini, è possibile tracciare un diagramma che evidenzia la sostanziale continuità della presenza dei miti erculei (indipendentemente dalle diverse forme e funzioni che di volta in volta assumono), in termini più continui e stabili rispetto a tante altre favole antiche. E non solo nei testi o nei documenti scritti: perché, come ci hanno insegnato gli studi iconologici, per comprendere il senso di ogni *mythos* (come racconto: *fabula*), occorre tenere ben presente che ha sempre una funzione figurativa implicita. Le storie e le immagini degli antichi dèi ed eroi, dunque: icone simboliche, che pervadono supporti e tipologie comunicative di ogni tipo, ben oltre quelle che sia-

mo abituati a considerare canoniche (pittura e scultura): miniature, arazzi, mobili, ceramiche, gioielli eccetera; e armature cerimoniali.

Nella lunghissima tradizione delle favole antiche (in testi e in immagini) è riconoscibile una netta discontinuità, che riguarda la funzione e soprattutto la forma del loro replicarsi in testo e in immagine, cioè il loro produttivo codice estetico e semantico: gli dèi e gli eroi antichi rinascono nella loro *pristina forma*, e recuperano la loro originaria funzione iconico-simbolica, quando gli Antichi cominciano a tornare tra i Moderni, con il Rinascimento degli umanisti, insomma. Questo elementare paradigma storiografico e critico è stato ridefinito dai celeberrimi studi di Aby Warburg & Co.[3], particolarmente attenti al biunivoco intreccio tra parola e immagine nella tradizione mitografica medievale e moderna, ma corrisponde alla consapevole determinazione dei protagonisti di quella discontinuità culturale che fonda la modernità, umanisti e architetti, pittori e scrittori, filologi e ingegneri, principi e gentiluomini.

Sono state proprio le ricerche iconologiche sulle favole antiche a mettere in evidenza come la rinascita della *pristina forma* (cioè, il Rinascimento) non riguardi solo il lavoro filologico degli umanisti, impegnati a restaurare i testi della Biblioteca classica e, quindi, a liberare il repertorio topico dei miti dal groviglio delle contaminazioni medievali, sia allegorizzanti e moralizzanti che romanzesche e cavalleresche. E se è da tempo documentatissimo l'intreccio solidale (la *sodalitas*) tra umanisti e artisti contemporanei impegnati nella ricerca e nella sperimentazione (come Pollaiolo e Mantegna, tanto per restare ai nomi già fatti), è ormai universalmente riconosciuto che la rinascita dell'antico nella sua *pristina forma* (testuale e figurativa) si correla non solo alle scoperte dei manoscritti sepolti e dimenticati (antico *topos* della rinascita) e agli studi filologici e bibliologici che ne conseguono (portando alla nascita della Biblioteca), ma anche e soprattutto allo studio dei rilievi antichi e della statuaria romana, cioè alla nascita dell'archeologia e del collezionismo, cioè all'istituzione del Museo.

La discontinuità rinascimentale nella lunghissima tradizione delle favole antiche interviene, del resto, a modificare una precedente discontinuità: quella che aveva valutato e sancito i modi e i vincoli perché le storie e le immagini degli dèi e degli eroi pagani potessero essere compatibili con il cristianesimo tardo-antico e medievale. Definita dopo un lungo processo di riflessione e di confronto, aveva determi-

[3] Rinvio a Warburg 1932; Panofsky 1930 e 1939; Seznec 1939; Wind 1958.

nato non solo il rimaneggiamento strutturale del repertorio mitologico e del suo canone, ma soprattutto la complessiva sua risemantizzazione, tramite lo strumento primario dell'interpretazione allegorica: dunque, una complessa e organica riforma del mito.

La nuova discontinuità promossa dagli umanisti è, per così dire, una controriforma: intende infatti restituire agli dèi ed eroi antichi la propria forma originaria, cioè *pristina*. Non intendo certo discutere ora le proporzioni di questa strategia culturale, bensì solo limitarmi a una elementare presa d'atto: la forma delle storie e delle immagini delle favole antiche che è tra noi più o meno famigliare è ancora questa; e tanto per fare un esempio: il nostro Ercole è ancora quello inventato da Pollaiolo e da Mantegna (arrivato poi a Floris & Cort e quindi a Libaerts), non certo quello di Alberico o delle miniature e degli arazzi borgognoni o dei romanzi di Raoul Le Fèvre e di Pier Andrea de' Bassi. E lo stesso rilievo vale, ovviamente, per tutti gli altri dèi ed eroi antichi.

Ercole, dunque.

La sua presenza nell'immaginario testuale e figurativo medievale e moderno è non solo costante e diffusa, ma anche intensamente rappresentativa della più complessiva storia delle favole antiche dal mondo greco-romano all'Antico regime, anche perché quello di Ercole è uno dei miti più densi di tutta la tradizione[4]. Per queste sue caratteristiche ha potuto assumere un significato paradigmatico nell'analisi delle dinamiche interne alla tradizione mitologica, nelle sue rielaborazioni e contaminazioni, nelle sue discontinuità di significati e di forme: ricordo che per illustrare la famosa distinzione tra «motivi» e «temi», fondamentale nella fondazione dell'iconologia moderna, Erwin Panosfky

[4] Cfr. Polleross 1998. È certamente significativo il fatto che il classico manuale di Kerényi 1958 dedichi l'intero suo II libro, della parte dedicata agli eroi dell'antica Grecia, all'analisi del mito di Ercole: pp. 359-433. Anche se dedicato al filone particolare dell'Ercole *prodicius*, al bivio tra *virtus* e *voluptas*, Panofsky 1930 resta esemplare per rigore di metodo nell'analisi della lunghissima durata dei miti nella cultura occidentale. Per il tema di Ercole nella tradizione letteraria europea rinvio subito alla densa sintesi di Galinsky 1972, che ne segue la storia dalla sua fondazione nella Grecia arcaica fino al Novecento. Nei primi capitoli descrive la flessibile complessità del mito erculeo nella tradizione classica: dagli archetipi alle successive rielaborazioni greche con la sua trasformazione in personaggio tragico (Eschilo, Sofocle ed Euripide) e comico (Epicarmo, Aristofane), e quindi con gli adattamenti nella cultura romana, sia nella tradizione elegiaca (Properzio, Ovidio) che in quella epica (Virgilio, Valerio Flacco), fino al nuovo Ercole di Seneca. Questa complessità del mito erculeo torna ad avere senso simbolico e rappresentativo proprio nell'età classicistica d'Antico regime, anche se, per quanto riguarda la cultura contemporanea, per Galinsky non c'è dubbio che l'eroe moderno fondamentale sia Ulisse (p. 186), perché Ercole – a suo avviso – sconta due limiti: è troppo segnato dall'enfasi di Seneca, è titolare di un repertorio mitico troppo esteso.

(proprio in avvio degli *Studies in Iconology*) utilizza i due bassorilievi collocati sulla facciata di San Marco a Venezia che propongono un'immagine di Ercole (il primo d'epoca romana: del III secolo d.C.; il secondo realizzato a Venezia mille anni dopo):

> I «motivi» sono talmente simili che si è costretti a supporre una copia deliberata da parte dello scultore medievale, per riprodurre un complemento esatto dell'opera classica. Ma mentre il rilievo romano rappresenta Ercole che porta al re Euristeo il cinghiale di Erimanto, il maestro medievale, sostituendo con un drappo fluttuante la pelle di leone, con un dragone l'atterrito re, con un cervo il cinghiale, ha trasformato il racconto mitologico in un'allegoria della salvezza. Nell'arte italiana e francese del XII del XIII secolo troviamo un gran numero di casi simili; vale a dire, di prestiti diretti e intenzionali di motivi classici, mentre i temi pagani si trasformano in temi cristiani[5].

La lezione metodologica di Panofsky resta validissima, tanto più in riferimento alla lunga durata del mito erculeo, alle sue variabili e discontinuità funzionali e semantiche, e non può non essere immediatamente assunta nell'impostare questa ricognizione, che parte, dunque, dalla cristianizzazione di Ercole: «exemplar virtutis» («campione di virtù»)[6], anzi personificazione della Virtù e della Fortezza in modo specifico; ma al tempo stesso tiene conto che, nella tradizione narrativa delle lingue volgari europee (soprattutto in Francia, anzi in Borgogna), questo Ercole campione di virtù cristiana ha il suo doppio nell'Ercole campione di virtù cavalleresche, cavaliere errante tra i tanti altri cavalieri e paladini.

Il destino di Ercole lungo il Medioevo segue, ovviamente, quello di tutte le favole antiche: la loro praticabilità da parte del buon cristiano è lungamente discussa dai padri della Chiesa, che infine ne decretano le condizioni, nel più complessivo confronto con l'eredità classica (cioè, pagana), assolutamente fondamentale per la costruzione della tradizione mediolatina europea. Per Ercole, come per gli altri dèi ed eroi, si apre così una nuova storia: dopo che la riflessione

[5] Panofsky 1939, p. 22; ricordo che al tema di Ercole (precisamente: Ercole al bivio) aveva dedicato un libro altrettanto fondamentale: Panofsky 1930.

[6] Cfr. Galinsky 1972, p. 185: il capitolo IX è così intitolato. Da studioso della cultura classica, però, ritiene che si tratti più di un superficiale travestimento che di una profonda rielaborazione in grado di assimilare i valori dell'Ercole antico: «The medieval and many Renaissance writers solved the problem much as the author of the *Shield of Herakles* had done: they simply draped Herakles into the contemporary garb of a knight or nobleman and brought the external features of his exploits up to date so that he could credibly appear as the ideal *courtier* or *preux* Herakles» (p. 186).

patristica lo ha riconosciuto capace di rappresentare la *fortitudo* (in questa funzione è effigiato da Nicola Pisano, nudo, sul pulpito di Pisa, già verso il 1260), malgrado i suoi tanti peccati e soprattutto malgrado la sua condizione di pagano, libertino, adultero, può assumere (anche sulla scia del riuso cristiano di Plutarco) una rappresentatività più ampia della *virtus*, in senso generale, che rafforza ed espande quella specifica della fortezza[7].

Se questa è l'immagine di Ercole proposta dai mitografi e dagli altri scrittori mediolatini, per coglierne la dinamica presenza nel complesso della cultura medievale, va correlata necessariamente, come ho già detto, con l'altro Ercole che emerge nella tradizione dei romanzi di cavalleria, cavaliere e paladino tra cavalieri e paladini, assimilato e integrato al loro codice culturale: emulo e sodale di Orlando, Tristano, Lancillotto, Artù; ma emulo e sodale anche di Teseo e Giasone, e soprattutto di Alessandro Magno, l'altro eroe archetipico della tradizione medievale[8]. Perché, come tutti loro, Ercole è un eroe di indomita forza e di strenuo coraggio, ma anche di cortesia, inquieto protagonista di prodezze sempre solitarie, facilmente assimilabili a quelle dei cavalieri senza macchia e senza paura che cercano, erranti, senza sosta la propria ventura: un archetipo di perfezione, tanto che la sua figura in lotta con l'idra o con Cerbero finisce molte volte per sovrapporsi iconograficamente al mito di san Giorgio in lotta con il drago[9].

Poi, come ho già detto, anche Ercole (virtuoso e cavaliere), come tutti gli altri dèi ed eroi degli Antichi, cambia forma e senso: è quella metamorfosi del mito che, secondo Jean Seznec, porta prima alla sua piena reintegrazione nella cultura moderna e poi alla sua nascita come nuova scienza, discorsiva e figurativa (l'iconologia, appunto)[10]. E soprattutto porta al restauro della *pristina forma* dei protagonisti

[7] Rinvio a Panofsky 1939, p. 217. Per la rinascita del mito erculeo nell'età moderna nei suoi rapporti con la cultura classica e la tradizione cristiana tardoantica e medievale, cfr. Gaeta 1954, pp. 230-9.

[8] È la contaminazione che connota l'esperienza culturale borgognona e i romanzi di Raoul Le Fèvre, ma anche quanto accade, per esempio, nella corte estense di Ferrara, con Pier Andrea de' Bassi: di cui tra poco; o in Spagna con Henrique de Villena. Per un'introduzione al romanzo medievale, rinvio a Varvaro 1985 e a Kölher 1970; per le straordinarie proporzioni del mito di Alessandro Magno nel Medioevo occidentale è fondamentale *Alessandro* 1997; per la metamorfosi di Ercole in cavaliere, cfr. Gaeta 1954, pp. 250-2.

[9] Ancora una breve citazione da Galinsky 1073, p. 188, quando inizia a trattare di «the vernacular adaptations of the Herakles theme»: «The medieval and Renaissance tradition can properly be said to be centring on the typological use of the hero and a brief sketch of the patristic background will help us to understand it better».

[10] Cfr. Seznec 1939, pp. 205-65, 267-300; Gaeta 1954, pp. 241-2.

delle favole antiche, restituita all'organica correlazione originaria tra «motivi» e «temi», come direbbe Panofsky: a cominciare almeno da quell'anno 1472, quando, a Firenze, Antonio Pollaiolo inventa e realizza per Federico di Montefeltro un elmo d'argento con «Hercule con la maza in mano, e sotto lui è lo grifone, arma de' volterrani, legato in signi de la victoria avuta»[11].

È assolutamente impossibile ripercorrere analiticamente la storia di Ercole attraverso tanti secoli di testi e di immagini. Senza neppure troppo insistere in aride notizie documentarie e bibliografiche, mi limiterò a dare qualche ragguaglio essenziale, concentrandomi in particolare sulla fase della discontinuità da cui nasce l'Ercole moderno (nella più generale rinascita delle favole antiche). Avverto subito che per immediate ragioni di competenza tratterò prevalentemente di testi della tradizione letteraria italiana: in ogni caso ampiamente paradigmatici nei processi che connotano le dinamiche culturali europee tra l'età medievale e quella moderna[12].

Per quanto riguarda l'elaborazione di racconti e discorsi che marcano la discontinuità rispetto alla tradizione mitografica mediolatina, evidenziando una forte istanza di autonomia nella gestione dei materiali delle favole antiche, il punto di partenza non può che essere Francesco Petrarca, il padre fondatore della moderna cultura umanistica, subito riconosciuto come tale da discepoli e seguaci, da amici e sodali. La presenza di Ercole è diffusa un po' ovunque nelle sue opere, soprattutto in riferimento alla sua eroica grandezza: e infatti, nel progettare la riorganizzazione del canone originario (molto selettivo: antico, anzi romano) del *De viris illustribus*[13], per aprirlo alla storia

[11] Ricordo che lo stesso Antonio Pollaiolo (orefice in origine) aveva realizzato verso il 1460 tre dipinti dedicati alle fatiche di Ercole (perduti; restano, però, due tavolette con Ercole e l'idra e con Ercole e Anteo, oggi agli Uffizi), e soprattutto, nel 1475, realizzerà il bronzetto di Ercole e Anteo (ora al Museo del Bargello): subito famosissimo.

[12] Per una prima mappa della presenza di immagini mitologiche (Ercole compreso) nelle decorazioni di tante case, palazzi, ville del moderno gentiluomo italiano cinquecentesco, rinvio a Cieri Via 2003.

[13] La prima stesura del *De viris illustribus* (avviata a Valchiusa tra il 1338 e il 1339, in stretto raccordo inventivo con il poema latino *Africa*) riguarda esclusivamente personaggi della storia antica, soprattutto romana; benché incompiuta, l'opera, che avrebbe dovuto distendersi da Romolo all'imperatore Tito, comprende ventidue biografie: Romolo, Numa Pompilio, Tullo Ostilio, Anco Marzio, Lucio Giunio Bruto, Orazio Coclite, Lucio Quinzio Cincinnato, Marco Furio Camillo, Tito Manlio Torquato, Marco Valerio Corvo, Publio Decio Mure, Lucio Papirio Cursore, Manlio Curio Dentato, Caio Fabrizio Luscino, Alessandro Magno, Pirro, Annibale, Quinto Fabio Massimo, Marco Claudio Marcello, Caio Claudio Nerone e Marco Livio Salinatore, Publio Cornelio Scipione l'Africano, Marco Porcio Catone il Censore (incompiuta); cfr. Pacca 1998, pp. 36-45. Per la nascita dei cicli degli uomini illustri rinvio a Donato 1985.

universale, Petrarca prepara l'inserimento di una vita di Ercole accanto a quelle di diversi personaggi biblici[14].

Senza troppo indugiare nel sottolineare quanto quest'opera sarà fondativa di una tradizione che esploderà nella cultura classicistica europea, anche come galleria di ritratti di pittura (collocati in un appropriato spazio architettonico) di uomini illustri, mi limito a rilevare che il suo impianto argomentativo è orientato a fornire un insieme coerente di biografie esemplari della storia dell'umanità. Che poi questa storia risulti vistosamente scorciata, anzi rigorosamente circoscritta alla storia antica e romana, è il segno più scoperto degli obiettivi perseguiti da Petrarca, ribaditi dal successivo allargamento del canone alla storia biblica e alle favole antiche (con due soli eroi protagonisti: Giasone ed Ercole): in questo modo è liquidata sia la tradizione mitografica mediolatina e le sue superfetazioni allegorizzanti, sia la tradizione dei romanzi di cavalleria e la selva dei loro cavalieri. Nella parzialità di questo testo incompiuto opera, dunque, la stessa strategia culturale che connota tutta l'attività petrarchesca: restituire una prospettiva alla tradizione occidentale sotto il segno distintivo del recupero diretto delle sue fonti, distinguendo e selezionando.

Per quanto discreto, mai gridato, il gesto di Petrarca è clamoroso e marca una nettissima discontinuità destinata a trasformarsi nel paradigma elementare del senso stesso della storia occidentale: questa discontinuità è l'invenzione del «medio evo», di quell'età che sta in mezzo, si frappone, tanto inutile quanto fastidiosa parentesi, tra i Moderni e gli Antichi. Ben presto assimilata come fattore genetico di distinzione identitaria, da parte della nuova cultura classicistica, questa di-

[14] Questo nuovo progetto, avviato nel 1351, nel corso dell'ultimo soggiorno di Petrarca in Provenza, e rimasto anch'esso incompiuto, comprende un proemio e dodici biografie: Adamo, Noè, Nembrot, Nino, Semiramide, Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuseppe, Mosè, Giasone, Ercole (incompiuta); cfr. Pacca 1998, pp. 159-63. Per le altre occorrenze di Ercole nelle opere petrarchesche, segnalo che ricorre, più o meno, in tutte: nell'*Africa* per tre volte ricorre il riferimento alle mitiche colonne (è anche ricordata la *fabula* e l'«herculeus labor» di Caco); nella prima parte del *De viris illustribus* sono citati, tra l'altro, lo scontro con Anteo e l'uccisione dell'idra; nel *De vita solitaria* è ricordato l'episodio di Ercole al bivio ed è citato l'apprezzamento di Cicerone per la scelta della vita attiva al servizio degli uomini; la brevissima lettera 13 del libro XVIII delle *Epistole familiares* (con diverse citazioni di Ercole) ha questa singolare intestazione: «Ad Crotum grammaticum pergamensem, comparatio laboris herculei cum studio tulliano» (la comparazione sviluppa questo tema: se Ercole fu un grande vincitore di mostri, Cicerone per noi è un vincitore dell'ignoranza, che è il peggiore di tutti i mostri; nella lettera successiva, dopo aver ricordato alcune fatiche erculee, Petrarca conclude: lascio Ercole ai pagani, e scelgo per me Cicerone). Le citazioni di Ercole ricorrono anche nei *Rerum memorandarum libri*, nel *De otio religioso*, nel *De remediis utriusque fortunae*, nelle *Epistole metrice*, nel *Bucolicum carmen*, nelle *Epistole sine nomine*, nelle *Seniles*, nel *De sui ipsius et multorum ignorantia*.

scontinuità è il criterio selettivo per il riconoscimento della genealogia della modernità, con l'indispensabile album di famiglia, con il canone breve e chiuso degli antenati esemplari. Basta leggere le battute di avvio dell'incompiuta vita di Ercole destinata da Petrarca alla seconda raccolta del *De viris illustribus*, dove è proposta seccamente l'opposizione tra *fabula* (il mito) e *historia* (la storia), tra oralità (*narrare*) e scrittura (*texere*: il verbo che forma il termine «testo»):

> De Hercule quidem, uti fabulas narrare perfacile est, sic historiam texere difficillimum. Multos enim fuisse Hercules seu potius Herculeos viros, quin etiam cunctos fortes Herculeos vocitatos autore Varrone didicimus. Id cause est quod de Hercule tam incerta, tam varia scripta sint, ut velut Laberinthi ambagibus implicitus lector exitum non inveniat. Sane quantum ingenii funiculo datum erit, inter caliginosas vetustissime rei semitas, vitatis multiplicium perplexitatibus errorum, per certiora tradentium, licet rara, vestigia ad verum quam propinquius licebit accedam[15].

Recuperando la secca distinzione operata da Cicerone tra *fabula* e *historia* (di per sé segno eloquente della nuova strategia culturale che intende perseguire), Petrarca elabora un metodo per l'approccio al vastissimo repertorio mitografico di cui Ercole è protagonista, all'inestricabile labirinto dei tantissimi racconti delle sue gesta, tanto diversificati quanto insicuri e oscuri (*incerta*). Il filo d'Arianna per venire a capo di questo labirinto, e approssimare per quanto possibile la verità storica, è seguire le tracce più sicure e rare della tradizione erculea. Per Petrarca il risultato di questa verifica filologica è nel riconoscimento della possibilità che siano stati molti i personaggi storici dotati di grande forza fisica che abbiano meritato il nome di Ercole; e comunque di un doppio Ercole, filosofo ed eroe:

> Igitur Hercules ille famosior philosophus, ut quidam putant, ut alii vir bello incomparabilis et plus quam humanarum virium, quamvis utrumque simul in uno homine reperiri potuisse aliorum exempla testentur, qui excellentem rei bellice pariter et ingenii gloriam meruerunt, Sane huic viro ingenii felicitas tribuit ut humero celum sustinuisse fingatur, singulari peritia celestium in illum incumbente, cui sarcine post Athlantem, huius quoque rei peritissimum, successisse dicitur; vires vero corporee monstrorum omnium domitorem, sospi-

[15] «Senza dubbio su Ercole, come è facilissimo raccontare leggende, così è difficilissimo ricostruire la verità storica. Abbiamo infatti appreso, secondo l'autorità di Varrone, che molti furono gli Ercoli, o piuttosto gli uomini Erculei, e persino che tutti gli uomini forti sono comunemente chiamati erculei. Ne è motivo il fatto che su Ercole sono state scritte cose così incerte e così varie che il lettore, come impigliato negli andirivieni di un Labirinto, non trova una via d'uscita. Di certo, per quanto sarà concesso alla cordicella dell'ingegno, tra i nebbiosi sentieri di una materia antichissima, evitate le oscurità di errori stratificati, mi accosterò al vero, quanto più vicino sarà possibile, attraverso i ricordi sufficientemente sicuri, benché rari, di coloro che ne parlano».

tatorem gentium multarum ac velut commune orbis auxilium, usque ad opinionem divinitatis per cuiusdam singularis fame preconium extulerunt[16].

La selezione petrarchesca è rigorosa. Tra le tante imprese illustri attribuite al protagonista di nome Ercole, ne ricorda prima tre, estranee al canone delle fatiche (nel testo ora citato è evocato Atlante; e poi: l'uccisione di Busiride, crudele re di Egitto, e la centauromachia); poi descrive quelle eseguite su ordine di Euristeo, cioè le fatiche di Ercole in senso proprio, ma senza darne l'indicazione numerica (poco dopo, però, allude ai «duodecim stipendia» promessi a Ercole dal re di Argo): il toro di Creta, i pomi d'oro delle Esperidi, le Amazzoni (con l'aiuto di Teseo: Petrarca si sofferma a lungo nel narrare questo mito), Anteo, l'idra di Lerna, il leone nemeo, il cinghiale di Erimanto, la guerra contro Laomedonte re di Troia (con Giasone), le colonne ai confini del mondo, Gerione, Caco (il testo petrarchesco qui si interrompe).

Ma non è questione di quantità: rispetto al canone breve di Alberico o al canone lungo che, circa dieci anni dopo, Giovanni Boccaccio consegnerà alle *Genealogie deorum gentilium*, Petrarca propone un canone certamente selezionato nel numero delle imprese, ma soprattutto estraneo a ogni sollecitazione allegorizzante o favolistica. Perché possa essere accolto nel canone degli uomini illustri, Ercole deve uscire dalla caligine del labirinto mitografico per entrare nella storia, come eroe umano: coerentemente, Petrarca spiega perché decide di non soffermarsi su altre imprese erculee (l'uccisione di Acheloo in forma di toro, la discesa all'Ade e la lotta con Cerbero: gli sembrano troppo *fabulosae*); mentre è molto attento a segnalare quanto potente fu la forza dell'amore contro questo vincitore di città e di uomini, contro questo domatore di enormi belve: con una sola icastica battuta («victrix Herculis Yole»: «Iole vincitrice di Ercole») l'eroe diventa l'esempio più illustre di quello che «ea pestis possit in pectoribus humanis» («la peste d'amore possa fare nei cuori degli uomini»)[17]. Un eroe umano, nella storia: innamorato.

[16] «Dunque Ercole fu, come ritengono alcuni, più famoso come filosofo, e come credono altri, uomo impareggiabile in guerra e dotato di forze più che umane: anche se esempi di altri eroi, che meritarono contemporaneamente una gloria straordinaria sia per l'arte militare che per l'ingegno, dimostrano che era possibile ritrovare entrambe le qualità in un unico uomo. Di certo, la felicità dell'ingegno permise a quest'uomo che si creda che egli abbia sostenuto il cielo con la spalla, gravando su di lui un'eccezionale conoscenza delle realtà celesti, fardello nel quale si dice che egli sia subentrato ad Atlante, anche questi espertissimo di tale materia; la sua forza corporea tuttavia lo rese famoso come vincitore di tutti i mostri, liberatore di molti popoli e quasi universale soccorso del mondo, sino alla credenza della sua natura divina, attraverso la divulgazione di una celebrità davvero straordinaria».

[17] Anche l'occorrenza di Ercole nel *Triumphum Cupidinis* è in questa chiave.

Per comprendere la radicalità dell'operazione selettiva compiuta da Petrarca basta confrontarla con i testi della tradizione precedente. Non intendo certo riferirmi alla densa icasticità delle presenze di Ercole nella *Commedia* di Dante Alighieri sia mediante la trasformazione di alcuni suoi avversari in personaggi infernali (Anteo, Caco, Nesso)[18], sia con la citazione del suo amore per Iole[19], ma soprattutto con l'evocazione delle colonne d'Ercole nel «folle volo» di Ulisse[20]. Mi riferisco invece a una linea narrativa che affiora, a esempio, nel *Novellino*, dove Ercole è protagonista di questo racconto:

> Ercules fu uomo fortissimo oltre li altri uomini, e avea una sua moglie la quale li dava molta travaglia. Partissi un dì di subito e andonne per una gran foresta, e trovava orsi e lioni e assai fiere pessime. Tutte le squarciava e uccidea con la sua forza, e non trovò niuna bestia sì forte che da lui si difendesse. E stette in questa foresta gran tempo; poi tornò a casa alla moglie con panni tutti squarciati, con pelli di leoni addosso. La moglie li si fece incontro con gran festa, e comminciò a dire: «Ben vegniate, il signor mio, che novelle?». Ed Ercules rispuose: «Io vegno de la foresta; e tutte le fiere ho trovate più umili di te; ché tutte quelle ch'i' ho trovate ho soggiogate, salvo che te. Anzi tu hai soggiogato me. Dunque se' tu la più forte cosa ch'io mai trovasse; c'hai vinto colui che tutte l'altre cose ha vinto»[21].

Un Ercole davvero singolare: soggiogatore di belve ma soggiogato dalla moglie (per attrazione dello stereotipo narrativo dei suoi amori), domestico. Senza seguire oltre questa linea narrativa (rielaborata in senso lucianeo dal *Momus* di Leon Battista Alberti, scritto prima del 1450: ne è protagonista anche uno stralunato Ercole), lo snodo fondamentale nella messa a punto della *pristina forma* della mitografia antica è nelle *Genealogie deorum gentilium* («le genealogie degli dèi pagani») di Giovanni Boccaccio[22].

Scritte verso il 1365, organizzano un'ampia e fortunatissima enciclopedia delle favole antiche in quindici libri che cerca di dare assetto

[18] Anteo è nel girone infernale dei Giganti ed è icasticamente evocato il suo scontro con Ercole (*Inferno*, XXXI 100-102, 132; il mito è narrato anche nel *Convivio*: III 3 7); Caco è trasformato in un centauro preposto alla settima bolgia (*Inferno*, XXV 25-33): le sue azioni fraudolente furono interrotte dalla «mazza d'Ercule»; Nesso compare in *Inferno*, XII 67-69.

[19] È ricordato come causa indiretta della morte di Ercole in *Paradiso*, IX 101-102.

[20] Cfr. *Inferno*, XXVI 106-108: «Io e' compagni eravam vecchi e tardi | quando venimmo a quella foce stretta | dov'Ercule segnò li suoi riguardi».

[21] Cito dall'edizione di Segre 1959, p. 858 (novella LXII).

[22] Ercole è peraltro presente un po' ovunque nelle altre opere di Boccaccio, ma, significativamente, mai nel *Decamerone*: *Rime*, *Filocolo* (Caco, amori con Deianira e Iole), *Filostrato* (ancora Ercole innamorato), *Teseida* (Anteo, idra, Ercole bambino e i serpenti, ma anche «in grembo a Iole»), *Comedia delle ninfe fiorentine* (ancora lo stereotipo amoroso: «Ercule, domatore delle umane fatiche, fu innamorato» (XXIX 3), *Amorosa visione*, *Esposizioni sopra la Comedia* (con moltissime citazioni delle sue imprese: Gerione, Cerbero, Acheloo, Deianira e Nesso).

di sistema alla sterminata biblioteca di mitografie classiche e medievali, interpretandole in termini tendenzialmente nuovi, proiettandole, cioè, come forma primaria e originaria della poesia, difesa e rivalutata rispetto alle manipolazioni allegoriche e alle censure ecclesiastiche (negli ultimi due libri). Ercole è uno dei grandi protagonisti di questa enciclopedia ancora legata al sistema culturale mediolatino, ma profondamente connotata da innovative tensioni: è l'eroe archetipico della magnanima fortezza alla ricerca di uno statuto epico e non più solo cavalleresco[23]. Anche se Boccaccio non utilizza il rigoroso rasoio di Petrarca, a volte disperdendosi nel labirinto delle favole antiche e delle loro *fabulosae* interpretazioni allegoriche, le *Genealogie* si costituiscono in opera essenziale di riferimento per la nascita della moderna iconologia, «anello di congiunzione» tra la mitologia medievale e quella rinascimentale, classicistica e moderna[24].

Per il radicamento di Ercole (e complessivamente delle favole antiche) nella cultura moderna è decisiva – come ho già ricordato – la mediazione degli umanisti, non solo italiani[25]: Coluccio Salutati scrive *De laboribus Herculis* («le fatiche di Ercole»: completato nei primi anni del Quattrocento), proponendolo come «homo virtuosus» («uomo virtuoso»), anzi *virtuosissimus* («virtuosissimo»), o meglio come «homo virtuosissimus in fortitudine atque constantia» («uomo virtuosissimo in fortezza e costanza»), e pertanto come «vir perfectissimus»

[23] Ercole è presente nei capitoli dedicati ai diversi personaggi che incontra nelle sue imprese (i numeri di pagina rinviano all'edizione critica Boccaccio 1998): proemio I 19: Atlante (pp. 50-51); I XIII 2-5: Anteo (pp. 130-3); IV XXX 1-4: i pomi delle Esperidi (pp. 432-3); VI 14 1: Priamo (pp. 642-643); IX 17 1-3: Deianira (pp. 946-9); IX 31 1-3: Nesso (pp. 946-9); IX 33 3-6: Cerbero (pp. 950-3); XII 76 1-3: Caco 1252-1255) ecc. Ma è soprattutto presente nella parte dedicata al racconto delle sue fatiche (ben 30), precisamente nel libro XIII 1-49 (pp. 1265-1289); lo stesso libro è poi dedicato a tutta la sua discendenza. L'opera boccacciana ebbe diverse edizioni a stampa, non solo in Italia: Venezia 1472, Lovanio 1473, Reggio Emilia 1481, Vicenza 1487, Venezia 1494, Venezia 1497, Parigi 1498 (tradotto in francese), Venezia 1511. Tradotta in italiano da Giuseppe Betussi ebbe una presenza costante nel corso del Cinquecento, tutte a Venezia, capitale del libro italiano durante il secolo: 1547, 1553, 1554, 1560, 1564, 1569, Venezia 1574, 1581, 1583, 1585, 1587, 1588.

[24] Cfr. Seznec 1939, pp. 268-75. Vorrei a questo proposito osservare che se nella storia del riuso moderno delle favole antiche cade l'interpretazione allegorizzante, non per questo gli dèi e gli eroi si trasformano in figure denotative: tutt'altro, come dimostra proprio l'esperienza teorica e critica degli studi di iconologia, che ha affrontato il problema del significato delle arti visive (è il titolo del fondamentale libro di Panofsky 1955); per una rassegna delle teorie e dei metodi iconologici nella cultura novecentesca, rinvio a Cieri Via 1994.

[25] La pervasività della nuova cultura umanistica richiederebbe ricognizioni molto più accurate. Mi limito a dare notizia che nelle moltissime edizioni (perlopiù italiane, ma non solo: dal 1472 al 1512 sono almeno una cinquantina) delle *Opera* di Virgilio pubblicate nel periodo degli incunaboli sono sempre inclusi molti altri testi, tra cui *De aerumnis Herculis* e *De Herculis laboribus*.

(«uomo perfettissimo»)[26]; Cristoforo Landino nelle *Disputationes Camaldulenses* («Dispute tenute a Camaldoli»: scritte verso il 1470) ne propone un'interpretazione complessiva come esempio della vita attiva; Erasmo da Rotterdam evoca più volte Ercole in diversi suoi *Adagia* («Proverbi», in prima edizione a Venezia, Manuzio, nel 1506)[27]; Lelio Gregorio Giraldi scrive nel 1513 una *Vita Herculis* («Vita di Ercole»; sarà pubblicata solo più tardi, nel 1539); Guillaume Budé ne definisce l'immagine come equivalente generale del buon principe, nel *Livre de l'institution du Prince* («Il libro della formazione del principe»), scritto verso il 1519[28]; Andrea Alciato dedica a Ercole alcuni dei suoi *Emblemata* («Emblemi»), in prima edizione nel 1531 e destinati non solo a un successo eccezionale, ma a fondare la stessa tipologia culturale di questo nuovo genere della comunicazione verbale e visiva[29].

Ancor più diffusa e diffusiva è la presenza di Ercole nella letteratura in lingua volgare, dopo Boccaccio: una miriade di citazioni, e più spesso ancora allusioni, delle sue imprese, dei suoi avversari, dei suoi amori, che testimonia immediatamente quanto il repertorio erculeo (come tutte le favole antiche) sia, ormai, un luogo comune (iconico e di-

[26] Rinvio all'edizione critica moderna: Salutati 1951 («uomo virtuoso, anzi virtuosissimo»; «uomo virtuosissimo in fortezza e costanza»; «uomo perfettissimo»). L'opera è una vasta enciclopedia che mette insieme (nel III libro) fonti classiche sul tema di Ercole e delle sue tante imprese (ne ordina più di trenta) e interpretazioni ancora allegorizzanti. I primi due capitoli sono un'appassionata difesa della poesia, che rilancia la polemica di Boccaccio, nei libri XIV e XV delle sue *Genealogie*. Cfr. Galinsky 1973, p. 196, dove analizza i tre livelli interpretativi utilizzati da salutati: *ad litteram*, *moraliter*, *naturaliter*.

[27] La fortunatissima opera erasmiana raccoglie i seguenti proverbi con Ercole nell'intestazione (il numero arabo progressivo rinvia alla moderna edizione critica: Erasmo 1981): «Dextro Hercule aut amico Hercule» (I I 71; 73); «Ne Hercules quidem contra duos» (I V 39; 439); «Pomarius Hercules» (II VII 1; 1601); «Herculei labores» (III I 1; 2001); «Hercules et simia» (III V 9; 2409); «Ad Herculis columnas» (III V 24; 2424); «Herculis cothurnos aptare infanti» (III VI 67; 2567); «Hercules hospitatur» (IV I 29; 3029); «Herculis quaestus» (V I 93; 3993).

[28] In un primo momento era dedicata ad Angelo Dovizi da Bibbiena, ma al momento della prima edizione nel 1539 fu rivolta a Ercole II d'Este. Anche l'opera maggiore, di cui parlerò più avanti, il *De deis gentium*, in prima edizione nel 1548 sarà dedicata a Ercole II d'Este.

[29] Ad esempio, consultando l'indice analitico dell'edizione degli *Emblemata*, con sterminato commento, edita a Padova nel 1661, si ha subito il quadro delle occorrenze erculee: è nell'immagine e nel testo poetico dell'emblema 58 *In eos qui supra vires quicquam audent* e dell'emblema 181 *Eloquentia fortitudine praestantior* (e tutto il commento è dedicato all'Ercole gallico), mentre l'emblema 138 *Duodecim certamina Herculis* è dedicato alle su fatiche (e il commento le racconta e le interpreta); e poi: è citato nell'emblema 40 *Concordia insuperabilis*, che ha in immagine l'effigie di Gerione; nell'emblema 139 *In nothos* l'immagine presenta Ercole bambino che succhia il latte da Giunone; a commento dell'emblema 106 *Potentissimus effectus Amor* è ricordato il suo amore per Onfale, mentre per l'emblema 72 *Luxuria* è ricordato come *luxuriosus*; nei veri dell'emblema 212 (è l'ultimo) sono citati gli «herculeos crines»; eccetera. Ma per la presenza di Ercole nella tradizione emblematistica è d'obbligo il rinvio al repertorio di Henkel - Schöne 1967, pp. 1641-54 (costantemente ristampato: nel 1996 è stata pubblicata un'edizione tascabile, cui rinvio).

scorsivo), una topica universale, con i suoi stereotipi automatismi. Nella Firenze laurenziana: a esempio, nel *Libro di varie storie* di Antonio Pucci, nel *Libro delle rime* di Franco Sacchetti, nel *Morgante* di Luigi Pulci; come nella Ferrara estense: in particolare, dall'*Innamoramento de Orlando* di Matteo Maria Boiardo all'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto (che già testimonia l'uso encomiastico di Ercole in *aequivocatio* con il nome del duca Ercole)[30]; nella Mantova gonzaghesca: a esempio, nel *Libro de natura de Amore* di Mario Equicola; e ancora: negli *Asolani* di Pietro Bembo, nella *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini, nelle *Novelle* di Matteo Bandello eccetera. Ercole affiora ovunque, insomma: in testi diversi per genere e per statuto comunicativo. Un dettaglio emblematico: se le colonne d'Ercole connotano il «folle volo» di Ulisse nella *Commedia* dantesca, come limite del mondo non valicabile da parte dell'uomo, mutano di senso nella vasta raccolta delle *Navigazioni e viaggi*, curata da Giovanni Battista Ramusio (in prima edizione nel 1550): il mito erculeo vi è continuamente evocato, trasformandosi nel simbolo di un mondo ormai senza confini a sèguito delle nuove scoperte geografiche, senza limiti invalicabili e senza folli voli.

Ma il contrassegno più esplicito dell'annessione classicistica del mito di Ercole, e quindi della sua risemantizzazione complessiva, è nel proemio del III libro dei *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione:

> Leggesi che Pitagora sottilissimamente e con bel modo trovò la misura del corpo di Ercole. E questo che sapendosi quel spazio nel quale ogni cinque anni si celebravano i giochi olimpici in Acaia presso Elide innanzi al tempio di Giove Olimpico essere stato misurato da Ercole, e fatto uno stadio di seicento e venticinque piedi dei suoi propri, e gli altri stadi, che per tutta Grecia dai posteri poi furono istituiti, essere medesimamente di seicento e venticinque piedi, ma con tutto ciò alquanto più corti di quello, Pitagora facilmente conobbe a quella proporzione quanto il pie' di Ercole fosse stato maggiore degli altri piedi umani. E così intesa la misura del piede, a quella comprese tutto il corpo di Ercole tanto essere stato di grandezza superiore agli altri uomini proporzionalmente, quanto quel stadio agli altri stadi.

La ricerca della *pristina forma* di questo antico eroe è fondata sulle fonti originarie (*lèggesi*) e sui testimoni classici (Pitagora): se il problema è definire la sua *misura*, cioè le proporzioni reali del suo smisurato corpo, la soluzione consiste nell'applicazione di un metodo matematico ai dati naturali, sulla base delle notizie storiche accertate. Castiglione sviluppa, dunque, l'indicazione metodologica di Petrarca (la ricognizione delle fonti) e utilizza rigorosamente i princìpi classicistici della misura e

[30] Per la contaminazione dei temi erculei e cavallereschi nel romanzo di Boiardo, cfr. Montagnani 1990.

della proporzione: perché i corpi naturali sono sempre corpi armoniosi, misurabili in ciascuna loro parte e quindi nel loro insieme, perché non sono corpi de-formi, privi cioè di una forma che anche struttura organica.

Il riuso del mito di Ercole nella tradizione classicistica cinquecentesca presenta anche altri aspetti, direttamente correlati al suo esplodere come categoria connotativa (in senso politico) degli attributi propri del buon principe, moderno *imperator*, eroe vittorioso e magnanimo. Tratterò più ampiamente questo tema tra poco, ma intanto segnalo come questa nuova funzione iconico-simbolica corrisponda alla ristrutturazione epica dell'eroe antico, che liquida definitivamente la tradizione romanzesca di Ercole cavaliere, la sua contaminazione medievale. Ercole diventa protagonista del poema eroico di Giovanni Battista Giraldi Cinzio (dal secco titolo: *Ercole*; in prima edizione a Modena 1557), in una dichiarata, strutturale, *aequivocatio* encomiastica con il nome di Ercole II duca di Ferrara (dal 31 ottobre 1534 al 5 ottobre 1559). Basti leggere l'*incipit*:

Le fatiche, i travagli, i fatti egregi
d'Ercole, i' canto e le sue fiamme accese,
e quante palme egli ebbe e quali pregi
e per lo colto e per lo stran paese;
come via più ch'imperatori e regi
il nome suo per ogni parte estese;
com'al fine arse di celeste foco
e meritò di aver tra gli dei loco.

E ciò comincierò sin da le fasce,
ché da le fasce Ercol mostrò quel ch'era:
perch'uom simile a lui sin quando nasce
indicio dà de la natura altiera;
ché, se bene ad alcun par che si lasce,
nel cantar de gli eroi, l'età primiera,
questi fanciul mostrò sì la sua viva
virtù, che degno è che sen parli e scriva.

Quindi è ch'io non mi vo' fermar sovr'una
sola azion di questa nobil alma:
ché tra le illustri non ne trovo alcuna
che di lauro non sia degna e di palma,
e non possa mostrar che la fortuna
ha forza sol ne la caduca salma
de i chiari spirti, che ne' corpi frali
attendon solo ad opre alte, immortali.

Ercole eroe epico è ormai alla moda: per accertarlo basterebbe il rinvio alle sue infinite presenze nei testi di Torquato Tasso, tanto per

fare l'esempio dello scrittore più rappresentativo del classicismo di secondo Cinquecento. E che Ercole sia di moda, si riconosce anche dal fatto che il suo nome diventa molto comune negli usi onomastici: e se tante persone si chiamano ormai Ercole, per distinguere l'eroe archetipico conviene utilizzare l'altro suo nome, Alcide (epiteto greco di Ercole: in quanto nipote di Alceo, figlio di Perseo e Andromeda), per riconnotare classicisticamente un nome ormai banalizzato. Ercole/Alcide è uno stereotipo luogo comune. Lo conferma questa breve battuta della *Civil conversazione* di Stefano Guazzo (in prima edizione nel 1574): «intendendo un filosofo ch'uno s'apparecchiava per far un discorso delle lodi d'Ercole, rispose: – E chi lo vitupera? – »[31].

«Ut pictura poesis...»: lo statuto classicistico che fonda il rapporto biunivoco tra le «arti sorelle» sollecita, prima di passare alla ricognizione degli impieghi figurativi del repertorio erculeo, una breve sosta su alcuni testi di quella «letteratura artistica» che esplode nel Rinascimento, e in particolare su due capolavori: la *Vita* di Benvenuto Cellini (scritta tra il 1558 e il 1566, ma pubblicata per la prima volta solo nel 1728) e le *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* di Giorgio Vasari (in prima edizione nel 1550; ampliata nel 1568).

Come già per Antonio Pollaiolo, anche il riferimento a Benvenuto Cellini è particolarmente congruo rispetto al lavoro di Eliseus Libaerts: perché sono tutti incisori e fonditori di metalli, orefici in origine e impegnati in questo mestiere anche quando diventano famosi come scultori in metallo. Nella *Vita* è oltremodo significativo che l'impatto con Ercole consegua dal recupero archeologico dell'antico: nel I libro, infatti, Cellini racconta come seguisse con grande attenzione le scoperte di reliquie antiche nel territorio romano per opera di «certi villani lombardi che venivano al suo tempo a Roma a zappare le vigne»[32]. Anche se il suo interesse è commerciale (comprare per rivendere) e profila la nascita del mercato antiquario e delle collezioni museali, Cellini non manca di riferire le valutazioni estetiche degli oggetti dissepolti al codice classicistico fondato sul rapporto tra natura e arte:

> Questi tali in nel zappare la terra sempre trovavono medaglie antiche, agate, prasme, corniuole, cammei; e ancora trovavono delle gioie, come sì è dire ismeraldi, zaffini, diamanti e rubini. [...] Mi capitò alle mane, in fra tante le altre, una testa di dalfino grande quant'una fava da partito grossetta. In fra le al-

[31] Guazzo 1993, I, p. 63 (I C80a).
[32] Cito da Cellini 1960, p. 550.

tre, non istante che questa testa fusse bellissima, la natura in questo modo sopraffaceva la arte; perché questo smiraldo era di tanto buono colore che quel tale, che da me lo comperò a decine di scudi, lo fece acconciare a uso di ordinaria pietra da portare in anello: così legato lo vendé centinaia. Ancora un altro genere di pietra: questo si fu una testa del più bel topazio chemai fusse veduto al mondo (in questo l'arte adeguava la natura). Questa era grande quant'una grossa nocciuola, e la testa si era tanto ben fatta quanto immaginar si possa: era fatta per Minerva. Ancora un'altra pietra diversa da queste: questo fu un cammeo; in esso intagliato un Ercole che legava il trifauce Cerbero[33].

Cellini fornisce poi notizie sul suo lavoro di orefice incisore, documentando come – accanto alla loro destinazione commerciale – queste reliquie antiche dissepolte costituiscono un punto di riferimento obbligato per il suo lavoro di orefice e incisore, nello spirito emulativo proprio dell'esperienza classicistica del rapporto tra Moderni e Antichi. Nel 1527 è a Firenze:

Così cominciai a lavorare in Mercato Nuovo, e legavo assai quantità di gioie e guadagnavo bene. In questo tempo capitò a Fiorenza un sanese chiamato Girolamo Marretti – questo sanese era stato assai tempo in Turchia ed era persona di vivace ingegno –; capitommi a bottega e mi dette a fare una medaglia d'oro da portare in un cappello: volse in questa medaglia che io facessi un Ercole che sbarrava la bocca a il lione. Così mi missi a farlo; e, in mentre che io lo lavorava, venne Michelagnolo Buonarroti più volte a vederlo; e perché io mi v'ero grandemente affaticato, l'atto della figura e la bravuria de l'animale, molto diversa da tutti quelli che per insino allora avevano fatto tal cosa; ancora, per esser quel modo del lavorare totalmente incognito a quel divino Michelagnolo, lodò tanto questa mia opera che a me crebbe tanto l'animo di far bene che fu cosa inistimabile[34].

A parte l'enfasi narcisistica (peraltro connota tutta la *Vita*) che coinvolge il divino Michelangelo, l'episodio conferma l'assoluta autonomia del nuovo valore aggiunto che la comunicazione estetica classicistica ricerca: tentare qualcosa di nuovo nell'arte, mai tentato prima, sperimentare il limite creativo.

Ancora un Ercole, d'argento, e ancora il valore aggiunto della forma estetica: quando, dopo la presa di Tunisi (nel 1535), l'imperatore Carlo V entra trionfalmente in Parigi (era il 1° gennaio 1540), il re di Francia Francesco I «volendo fare un presente degno d'un così grande imperadore, gli fece fare un Ercole d'argento». La committenza non ha successo: il re confessava che il lavoro di questo non nominato artefice era «la più brutta opera che lui mai avessi vista»; per Cellini era un «porco lavoro», non comparabile con il Giove, anch'esso in argento, cui da tem-

[33] *Ibid.*, pp. 550-1.
[34] *Ibid.*, p. 589.

po stava lavorando a Parigi, dove è al servizio di Francesco I (è il periodo in cui sta realizzando la famosa saliera, recentemente rubata al Kunsthistorische Museum di Vienna): «avendo veduto il re quella mia opera, vidde in essa tanta pulitezza quale lui non arebbe ami creduto»[35]. *Pulitezza*: meglio nota nella sua versione francese (*politesse*), è la categoria estetica della grazia e della sprezzatura, propria di un'arte che sembra natura; è il valore aggiunto inestimabile, che fa la differenza. Analogamente funziona il lungo episodio della stroncatura dell'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli, esposto in piazza della Signoria a Firenze nel 1534, dove è ancora oggi. La stroncatura è eseguita sulla base dei criteri classicistici di proporzione e di verisimiglianza (cioè, di imitazione della natura):

> Questa virtuosa Scuola [gli artisti fiorentini] dice che, se e' si tosassi i capegli a Ercole, che e' non vi resterebbe zucca che fussi tanta per riporvi il cervello; e che quella sua faccia e' non si conosce se l'è di omo o se l'è di lionbue, e che la non bada a quel che la fa, e che l'è male appiccata in sul collo con tanta poca arte e con tanta mala grazia che e' non si vedde mai peggio, e che quelle sue spallacce somigliano due arcioni d'un busto d'asino, e che le sue poppe ed il resto di quei muscoli non son ritratti da un omo ma son ritratti da un saccaccio pieno di poponi che diritto sia messo appoggiato al muro[36].

E così implacabilmente continuando.

Ancora più fitte sono le occorrenze di Ercole nella grande apoteosi dell'arte moderna italiana pubblicata da Giorgio Vasari nel 1550: Lorenzo Ghiberti, sulla Porta del paradiso del Battistero di Firenze, realizzò figure che mostrano «quella perfezzione che maggior può mostrare cosa fatta nel tempo de gli antichi ne' loro Ercoli, o di bronzi o di marmi»[37]; Baccio da Montelupo «fece uno Ercole per Pier Francesco de' Medici»[38]; Dosso e Battista Dossi «fecero di chiaro e scuro il cortile del Duca di Ferrara con le storie di Ercole e dipinsero una infinità d'ignudi per quelle mura»[39]; Raffaello, nella Loggia di Psiche alla Farnesina: «negli spicchi della volta, sopra gli archi fra peduccio e peduccio, sono molti putti che scortano bellissimi, che volando portano tutti gli strumenti degli dèi; di Giove il fulmine e le saette, di Marte gli elmi, le spade e le targhe, di Vulcani i martelli, di Ercole la clava e la pelle del lione, di Mercurio il caduceo, di Pan la sampogna, di Vertunno i rastri della agricultura. Et a tutti ha fatto gli animali appropriati secondo gli dèi: pittura e poesia veramente bellissima»[40]; Giulio Romano, nella Sala dei Giganti di Palazzo Te a Mantova, aveva «nel

[35] Per l'episodio, cfr. *Ibid.*, pp. 837-38.
[36] *Ibid.*, pp. 891-2.
[37] Vasari 1986, p. 254.
[38] *Ibid.*, p. 674.
[39] *Ibid.*, p. 741.
[40] *Ibid.*, p. 636.

mezzo del cielo figurato su certi nugoli il trono e la sedia di Giove, con l'aquila che teneva il folgore in bocca. E Giove partito di quella, sceso e più basso, lanciava folgori, lo spavento e 'l lampo de i quali faceva Giunone ristrignersi in se stessa, Ganimede e gli dèi fuggire per lo cielo su carri, Marte coi lupi, Mercurio coi galli, la Luna con le femmine, il Sole co' cavalli, Saturno coi serpenti, Ercole e Bacco e Momo non manco affrettava il fuggire per l'aria, che si facessero gli altri, i quali dalla battaglia de' venti erano nelle loro vesti involti et avilupati»[41]; Michelangelo «in Fiorenza, nel palazzo degli Strozzi, fece uno Ercole di marmo che fu stimato cosa mirabile, il quale fu poi da Giovan Battista della Palla condotto in Francia»[42].

Nel proemio della terza parte delle *Vite*, Vasari si distende a ragionare dei princìpi estetici della nuova arte rinascimentale e classicistica, proponendo come fattore decisivo le scoperte archeologiche, e tra queste cita l'Ercole Farnese: modelli di una «graziosissima grazia», cioè di quella stessa *pulitezza* di cui parla Cellini, perché prove di un'arte che ha saputo imitare con perfezione assoluta la natura, dal vero. Se i primi artisti del Rinascimento (cita Andrea Verrocchio e Antonio Pollaiolo) li avessero avuti a disposizione, avrebbero raggiunto la perfezione dell'arte (con i suoi fattori costitutivi e propri: *leggiadria*, *pulitezza*, *somma grazia*):

> avessino avuto quelle minuzie de i fini, che sono la perfezzione et il fiore dell'arte, arebbono avuto ancora una gagliardezza risoluta nell'opere loro e ne sarebbe conseguito la leggiadria et una pulitezza e somma grazia, che non ebbono, ancora che vi sia lo stento della diligenzia, che son quelli che danno gli stremi dell'arte nelle belle figure, o di rilievo o dipinte. Quella fine e quel certo che ci mancava, non lo potevan mettere così presto in atto, avvenga che lo studio insecchisce la maniera, quando egli è preso per terminare i fini in quel modo. Bene lo trovaron poi dopo loro gli altri, nel veder cavar fuora di terra certe anticaglie citate da Plinio de le più famose: il Laocoonte, l'Ercole et il Torso grosso di Belvedere, così la Venere, la Cleopatra, lo Apollo et infinite altre, le quali nella lor dolcezza e nelle loro asprezze con termini carnosi e cavati da le maggior bellezze del vivo, con certi atti, che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo, si mostrano con una graziosissima grazia[43].

Prima e dopo la *perfezzione*, prima e dopo le scoperte archeologiche, prima e dopo il ritrovamento e lo studio dei modelli antichi, prima e dopo la rinascita della «graziosissima grazia». Ed è certo significativo, rispetto a queste considerazioni storiche ed estetiche, che proprio la descrizione dei dipinti erculei di Antonio Pollaiolo sia particolarmente attenta e positiva:

> in casa Medici dipinse a Lorenzo Vecchio tre Ercoli in tre quadri, che sono di cinque braccia, l'uno de' quali scoppia Anteo, figura bellissima, nella quale si

[41] *Ibid.*, pp. 833-4.
[42] *Ibid.*, p. 884; l'opera è scomparsa.
[43] *Ibid.*, pp. 540-1.

propriamente si vede la forza di Ercole nello strignere, che i muscoli della figura et i nervi di quella sono tutti raccolti per fare crepare Anteo. E nella testa di esso Ercole si conosce il digrignare de' denti, accordato in maniera con l'altre parti, che fino a le dita de' piedi s'alzano per forza. Né usò punto minore advertenzia in Anteo, che stretto da le braccia d'Ercole, si vede mancare e perdere ogni vigore, et a bocca aperta rendere lo spirito.

L'altro [quadro], ammazzando il leone, gli appunta il ginocchio sinistro al petto et afferrata la bocca del leone con ammendue le sue mani, serrando i denti e stendendo le braccia, lo apre e sbarra per viva forza, ancora che la fiera per sua difesa, con gli unghioni malamente gli graffi le braccia.

Il terzo [quadro], che ammazza l'Idra, è veramente cosa maravigliosa, e massimamente il serpente, il colorito del quale così vivo fece e sì propriamente, che più vivo far non si può. Quivi si vede il veleno, il fuoco, la ferocità, l'ira, con tanta prontezza che merita esser celebrato e da' buoni artefici in ciò grandemente imitato[44].

L'esperienza dell'arte moderna, la conquista della perfezione classicistica (per *leggiadria*, *pulitezza*, *grazia*), si compie soprattutto attraverso la ricerca della *pristina forma* degli dèi e degli eroi antichi, delle loro storie: Pollaiolo e gli altri lavorano sull'*inventio*, elaborano prototipi rappresentativi di scene (Ercole e Anteo, Ercole e il leone, Ercole e l'idra), propongono modelli per il riuso imitativo da parte dei futuri «buoni artefici».

Nelle *Vite* vasariane si trova anche altro, più direttamente funzionale al lavoro di Eliseus Libaerts. A esempio, nella parte introduttiva è descritto il lavoro dell'incisore con la tecnica decorativa alla «damaschina» (contigua a quella dell'agemina), con questa indicazione: «di questa spezie di lavoro se ne sono fatte a' dì nostri armadure da combattere lavorate tutte d'arabeschi d'oro commessi e similmente staffe, arcioni di selle e mazze ferrate; et ora molto si costumano i fornimenti delle spade, de' pugnali, de' coltelli e d'ogni ferro che si voglia riccamente ornare e guernire»[45]. Ma non è il solo riferimento all'arte degli orefici armaioli contemporanei, ormai annessa al sistema comunicativo del classicismo tramite la mediazione di pittori e disegnatori: a proposito di Giulio Romano, Vasari ricorda che «nessuno fu mai che meglio di lui disegnasse celate, selle, fornimenti di spade e mascherate strane, e quelle con tanta agevolezza espediva, che il disegnare in lui era come lo scrivere in un continuo pratico scrittore»[46].

Altre volte Vasari, nel descrivere disegni o dipinti o affreschi, indugia su dettagli di armi e armature all'antica: a esempio, nella vita di Polidoro da Caravaggio, ricorda un suo affresco romano dedicato a un soggetto di

[44] *Ibid.*, pp. 483-484.
[45] *Ibid.*, p. 86.
[46] *Ibid.*, p. 836.

storia antica, «ch'è cosa di maraviglia e di stupore nel considerarvi dentro i belli e tanti e varii abiti, la infinità delle celate antiche, de' soccinti, de' calzari e delle barche, ornate con tanta leggiadria e copia d'ogni cosa, che imaginare si possa un sofistico ingegno»[47]. E soprattutto, nella vita di Perino del Vaga, nel dare ragguaglio dettagliato di un cartone preparatorio per un affresco di storie di martiri, scrive: «oltre che vi erano per il dosso degli imperadori e de' soldati, corazze all'antica et abbigliamenti molto ornati e bizzarri, senza i calzari, le scarpe, le celate, le targhe e le altre armadure fatte con tutta quella copia di bellissimi ornamenti che più si possa fare et imitare et aggiugnere allo antico, disegnate con quello amore et artificio e fine, che può far tutti gli estremi dell'arte»[48].

Corazze all'antica, armature all'antica: con abbondanza di «bellissimi ornamenti», per emulazione, per ricercare il punto estremo dell'arte, cioè il più alto valore aggiunto estetico. Come Eliseus Libaerts ad Anversa nel 1562.

2. *Immagini di serie: le favole antiche, i pittori e gli incisori.*

«Ut pictura poesis...», secondo Orazio; «pittura e poesia veramente bellissima», secondo Vasari: questo fondamentale assioma del classicismo europeo costituisce il rapporto biunivoco tra le «arti sorelle», che è struttura profonda della produzione estetica lungo i secoli dell'Antico regime. Anche il tema di Ercole, come l'intero repertorio delle favole antiche, è frequentato da schiere di artisti, che concorrono, anzi, a trasformarlo in stereotipo iconografico. Solo per aggiungere altri (pochissimi) nomi a quelli già desunti da Cellini e Vasari (comprendendoli, ovviamente, in questa lista): Piero della Francesca, Albrecht Dürer, Baldassarre Peruzzi, Rosso Fiorentino, Albrecht Altdorfer, Agnolo Bronzino, Marcantonio Raimondi, Lucas Cranach, Maerten van Heemskerck, Francesco Primaticcio, Bartolomeo Ammannati, Andrea Schiavone, Vincenzo de' Rossi eccetera eccetera, solo fermandoci nei dintorni cronologici dell'armatura di Dresda, di Frans Floris & Cornelis Cort & Eliseus Libaerts[1].

Come più volte ho ripetuto, questa esplosione di immagini dipinte, scolpite, incise, è governata dalla ricerca della *pristina forma* delle immagini degli dèi: ma, come ci insegna Vasari, a fare la differenza tra

[47] *Ibid.*, p. 771.
[48] *Ibid.*, p. 862.

[1] Per un'espansione di questo troppo scorciato cataloghetto, rispetto almeno all'esperienza figurativa italiana, rinvio a Cieri Via 2003.

il prima e il dopo è l'istanza filologica e imitativa che si alimenta con le rilevazioni archeologiche e soprattutto con le scoperte di reliquie classiche. A esempio, per stare alla statua erculea citata da Vasari: quando nel 1546 fu scoperta, nel corso di una campagna di scavi nelle Terme di Caracalla a Roma, la statua colossale dell'Ercole Farnese (cosiddetto perché entrò nella famosa collezione di papa Paolo III Farnese: copia romana in marmo del III secolo d.C. di un originale greco in bronzo attribuito a Lisippo), l'iconografia dell'eroe trovò un entusiasmante parametro obbligato di riferimento, subito diffuso in tante incisioni. Nell'antica statua romana Ercole, infatti, è in una singolare posizione di pensoso riposo, dopo la fatica della conquista dei pomi d'oro delle Esperidi; si appoggia alla clava, mentre nella mano destra, portata dietro la schiena, tiene i pomi[2].

Ma non del canone classicistico (e tutto vasariano) delle arti maggiori vorrei qui trattare. Siamo troppo abituati alle sale dei musei o delle esposizioni per avere il tempo e la pazienza necessari a considerare la parte decisiva che nella formazione del gusto figurativo moderno è da attribuire alle incisioni e alle stampe, cioè alle prime tipologie di riproduzione di opere d'arte; o meglio, alle prime immagini eseguite per essere riproducibili. Investigando sui modelli che Eliseus Libaerts potrebbe aver utilizzato per realizzare i medaglioni della sua armatura, ho già fatto ricorso alla preziosa mediazione di un incisore come Cornelis Cort e ho fatto riferimento alla produzione editoriale specializzata in immagini della famiglia dei Van Doetecum. La consultazione dei repertori oggi disponibili consente di estendere queste ricognizioni e di valutare quanto ricca e articolata sia stata l'offerta di immagini mitografiche (e in particolare erculee) da parte di questo mercato settoriale ma dinamicissimo e di straordinaria capacità diffusiva: perché le sue immagini sono tutte riproducibili, a basso costo, eseguite con materiali e tecniche diverse, ma sempre immagini in bianco e nero (anche se in taluni casi possono essere colorate) e immagini deperibilissime (perché non destinate alla conservazione)[3].

Restando nei limiti dell'esperienza di Eliseus Libaerts, e senza tener conto dell'esplosione del mercato editoriale del libro illustrato (moder-

[2] Cfr. *Classicismo d'età romana* 1988. La fama dell'Ercole Farnese fu immediata, su scala europea, anche grazie alle incisioni che ne divulgarono la possente e singolare immagine: come quella di Hendrick Goltzius (1558-1617), olandese (TIB 3, 143), autore anche di altre immagini erculee: TIB 3, 1.142, 1.144 (Ercole e Telefo), 1.231 (Ercole e Caco), 1. 267 (Ercole e Gerione), 2.82a (Hercole con il pomo delle Esperidi). Su Goltzius rinvio al catalogo della recente mostra di Amsterdam: *Goltzius* 2003.

[3] La ricognizione è stata effettuata sui volumi del *Illustrated Bartsch* (TIB), che completa e perfeziona (con le riproduzioni delle opere) la pionieristica impresa di Bartsch 1802-21.

na versione del manoscritto con miniature: ma in bianco e nero), si può, già a colpo d'occhio, riconoscere che a prevalere, complessivamente, sono le immagini devozionali per le preghiere del buon cristiano (prima e dopo la Riforma: con le indispensabili diversità, dopo): e poi ritratti di contemporanei, scene di cronaca (battaglie e soldati, soprattutto: d'ogni nazione), scene di storia antica e ritratti di antichi, animali, costumi di popoli e nazioni, opere e oggetti d'arte (anche virtuali), carte geografiche eccetera. In questo stesso vorticoso insieme è possibile seguire il lento ma progressivo emergere delle immagini di dèi e di eroi, anche se talvolta restano sepolti dall'accumulo di icone sacre e devote: cominciando dagli esempi disponibili in Germania e nei Paesi Bassi, per l'immediata contiguità con l'Anversa di Eliseus Libaerts[4].

Rispetto a questa area geoculturale è immediatamente fondamentale l'opera di Albrecht Dürer, nell'età di Massimiliano I[5]: per quanto limitata, la sua produzione di immagini mitologiche ha avuto infatti una rilevanza notevolissima, correlata a una profonda esperienza delle ragioni dell'umanesimo latino, maturata attraverso l'amicizia con Willibald Pirckheimer e Conrad Celtis. E tra queste immagini di dèi e di eroi non manca Ercole: anzi, secondo Seznec la figura di Ercole nella famosa carta celeste dureriana del 1515 è decisiva per la rinascita della «primitiva forma classica» dell'eroe antico[6]. Se va pur sempre segnalata la serie dei dodici piccoli disegni in tondo (di soli 9,5 cm di diametro) dedicati alla vita di Ercole, di cui è discussa l'attribuzione a Dürer[7], l'at-

[4] Nell'VIII e IX volume di TIB, dedicati a *Early German Artist*, segnalo: di un anonimo «Master E. S.», un'immagine di cavaliere (con elmetto e lancia) e dama (8, 91: datata 1466); di un anonimo «Master W.» un gruppo di immagini di cavalieri e fanti in assetto di battaglia (8, 26-32); di un «Master WZ» la scena di un torneo (9, 55). Molto frequente è l'immagine di San Giorgio in lotta con il drago: di un «Master FVB» (8, 33-1), di un «Master I.A.M of Zwolle» (8, 13), di Martin Schongauer (8, 50-52);. di Israhel van Meckenem (9, 99); di un «Master PW of Cologne» (9, 2); di Wenzel von Olmütz (9, 27). Più rara quella di Sansone in lotta con un leone: di Israhel van Meckenem (9, 3); questo ultimo incide anche un soggetto di storia antica, molto comune: il suicidio di Lucrezia (9, 168), oltre a diverse scene d'interno domestico e a immagini di animali.

[5] Su Dürer incisore rinvio al catalogo della recente mostra all'Albertina di Vienna, anche per il quadro complessivo della vasta bibliografia: *Dürer* 2003.

[6] Seznec 1939, p. 207; e ancora: «sparita la tunichetta orientale, ripristinata nella destra la clava in luogo della scimitarra e nella sinistra la pelle del leone, Ercole torna ad assumere l'aspetto che gli è proprio» (per l'immagine, cfr. TIB 10 151. Ancora un Ercole con la clava e la pelle del leone è in una delle illustrazioni dei *Quatuor amorum libri* dell'umanista Conrad Celtis, amico di Dürer, in prima edizione a Strasburgo nel 1502.

[7] Cfr. Strauss 1974, pp. 1292-99 (1511 21-32); sono stati attribuiti anche a Lucas van Leyden; ma «The drawings are presumably workshop productions executed under Dürer's supervision» (Strauss 1974, p. 1292). L'esecuzione è di alta qualità e propone, già nel 1511, la forma classica dell'eroe; la sequenza delle immgini è dedicata a: nascita di Ercole, leone nemeo, idra di Lerna, Ippodamia e Nesso, le colonne, Caco, Anteo, Acheloo, Cerbero, Atlante, uccisione di Nesso, morte di Ercole.

tenzione alla figura dell'eroe mitico è costante nell'attività artistica dureriana: nel libro di preghiere per l'imperatore Massimiliano I, allestito nel 1515, ci sono disegni di Lucas Cranach il Vecchio, Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair, Albrecht Altdorfer, e anche di Dürer, che traccia, a fianco del salmo 96, un'immagine di Ercole completamente nudo con in mano la clava e uno scudo[8].

Il cataloghetto mitologico (ed erculeo) di Dürer comprende poi alcune incisioni di grande respiro: *Ercole e i gemelli Molionidi* (circa 1496), *Ercole al bivio* (del 1498), *Apollo e Diana* (circa 1502), *La famiglia del Satiro* (1505), *Il ratto di Proserpina* (1516)[9]. Da riferire ovviamente ad altre immagini che pur sempre ricercano forme iconografiche classiche: *Il mostro marino* (circa 1498), *Nemesis* (circa 1502), *Fortuna* (circa 1495), *Sol Justitiae* (circa 1499), e la famosissima *Melencolia I* (1514)[10]; o a quelle che propongono persone e scene con armi e armature o in lotta, per affinità con i motivi decorativi dell'armatura di Eliseus Libaerts: accanto al solito san Giorgio (sia a piedi: circa 1502; che a cavallo: circa 1505-1508) e al solito Sansone che uccide il leone (circa 1496), *Tre putti con scudo ed elmetto* (c. 1500), *Dama a cavallo e lanzichenecco* (circa 1497), *Il portatore d'insegna* (circa 1502), *Cinque lanzichenecchi e un orientale a cavallo* (circa 1495), *Paesaggio con cannone* (1518) *Elmo e gallo* (circa 1500), *Elmo di parata e teschio* (1503), e il famoso *Cavaliere, la morte e il diavolo* (1513)[11].

Anche se l'insieme delle sue immagini dedicate a soggetti delle favole antiche non è particolarmente cospicuo per quantità, Dürer (con tanti altri artisti italiani) fa scuola tra gli artisti tedeschi[12] (ma non solo), peraltro subito travolti dall'esplodere della Riforma di Lutero, che rende difficile, anzi stronca brutalmente, ogni rinascita, seppure in effigie, degli dèi e degli eroi pagani. Lo spoglio delle immagini di artisti tedeschi del primo Cinquecento prodotte dai volumi (una ventina) di TIB permette, infatti, di raccogliere ulteriori segnalazioni, comunque pertinenti all'iconografia dell'armatura di Libaerts. Tralasciando di registrare le immagini dei tanti san Giorgio e dei tantissimi cavalieri in armi o in battaglia[13], segnalo per le favole antiche: un cavallo di Troia di Hans Schäufelein; un giudizio di

[8] Strauss 1974, p. 1544 (1515 35

[9] Cfr. TIB 10, nell'ordine di citazione: 2. 127, 1.73, 1.68, 1.69, 1.78.

[10] Cfr. TIB 10, nell'ordine di citazione: 1.71, 1.77, 1.78, 1.79, 1.74.

[11] Cfr. TIB 10, nell'ordine di citazione: 1.53-54, 2.2, 1.66, 1.82, 1.84, 1.88, 1.99, 1.100, 1.101, 1.98.

[12] Wenzel von Olmütz, a esempio, riproduce l'*Ercole al bivio*: TIB 9, 53-II.

[13] Mi limito a segnalare il San Giorgio e i cavalieri in torneo di Lucas Cranach il Vecchio: TIB 11 64-67, 123-127.

Paride di Lucas Cranach il Vecchio; la serie di immagini di divinità pagane di Jacob Bink e di Johann Ladenspelder; il suicidio di Lucrezia, il ratto di Elena, il giudizio di Paride, Venere e Amore e il Laocoonte di Hans Brosamer; una battaglia di tritoni e un baccanale di Daniel Hopfer (da Mantegna)[14]. In particolare, per la mitografia erculea: le tre incisioni di piccolissimo formato di Albrecht Altdorfer con Ercole bambino e i serpenti, il leone nemeo e le colonne, e quella con l'immagine di Ercole con una Musa (è una delle rare immagini su questa variante del mito: Ercole Musagete)[15]; l'Ercole e Nesso di Jacob Bink; l'Ercole e Anteo di Hans Brosamer; lo stesso soggetto ed Ercole e il leone nemeo di Hieronymus Hopfers (da Mantegna); ancora l'Ercole e Anteo di Virgil Solis il Vecchio[16]; e soprattutto i due cicli delle fatiche di Ercole di Hans Sebald Beham (1542-1548)[17] e di Heinrich Aldegrever (1550)[18], immediatamente a ridosso di Floris & Cort, ma con un impianto iconografico e soluzioni stilistico-formali molto diverse, pur sempre significative della grande fa-

[14] Cfr. TIB 11 89, 114; 16 26-45; 18 11-15; 17 9-15; 17 47-49 (autore anche di una serie di incisioni con motivi ornamentali e grottesche e trofei di armi: 17 88-116); segnalo inoltre in TIB 16 le scene mitologiche e di combattimenti tra antichi guerrieri, oltre che i trofei di armi, di Georg Pencz.

[15] Cfr. *New Hollstein German* 1997, pp. 33-4: l'Ercole Musagete deriva da un'immagine italiana, come molte altre sue incisioni mitologiche e di storia antica (Marte, Orazio Coclite, Paride, Nettuno, centauri, Venere, satiri, Didone, Muzio Scevola, Piramo e Tisbe), in particolare da Marcantonio Raimondi.

[16] Cfr. TIB 14 26-28, 16 49, 17 14, 17 25-26, 19 91 (nella sterminata attività di Virgil Solis, anche illustratore di libri, tra cui le *Metamorfosi* di Ovidio, c'è di tutto: immagini di storia antica e contemporanea, immagini mitologiche, allegoriche, militari, disegni di rovine e di motivi ornamentali, ritratti di contemporanei ecc.).

[17] Cfr. TIB 15 96-107, *Hollstein German* 1954, pp. 67-9; sono dodici immagini di piccolo formato (circa 5 x 8 cm) e con brevi didascalie latine: centauromachia, leone nemeo, idra, colonne, Caco, Anteo, Cerbero, guerra di Troia, Nesso, Iole, indossa la camicia di Nesso, morte. Nel suo catalogo ci sono altre immagini mitologiche e di storia antica: ratto di Elena, greci e troiani in battaglia, Attilio Regolo, Cimone, Cleopatra, Lucrezia, Didone, Muzio Scevola, tritoni e nereidi, giudizio di Paride, Venere, satiri, Leda e il cigno, i sette pianeti (cioè, gli dèi che danno loro il nome).

[18] Cfr. TIB 16 83-97, *New Hollstein German* 1998, pp. 90-8: questo ciclo, molto famoso e replicato più volte, è composto da tredici immagini (come sull'armatura di Libaerts) di piccolo formato (circa 11 x 7 cm), accompagnate da un distico latino: Ercole bambino e i serpenti (con leda e il cigno in primo piano), il leone nemeo, Caco, l'idra, Cerbero, Anteo, Acheloo, il drago del giardino delle Esperidi, Atlante, le colonne, il cervo. I prototipi di questo ciclo erculeo sono stati riconosciuti in una serie di anonime incisioni veneziane, note anche a Dürer (i suoi rapporti con Venezia sono profondi). Notevoli, nell'attività di Aldegrever sono anche altre immagini mitologiche e di storia antica (la serie dei sette pianeti, come immagini di dèi antichi, del 1533; e poi: Lucrezia, Medea e Giasone, Rea Silvia, Marco Curzio, Ettore in battaglia, Annibale e Scipione in battaglia, il giudizio di Paride, Orfeo ed Euridice, Piramo e Tisbe) e la doppia serie dei vizi e delle virtù, del 1549-50 e 1552 (questa omologa, per dimensioni e impianto, al ciclo di Ercole); nonché è la sequenza di motivi ornamentali (TIB 16 190-289; *New Hollstein German* 1998, pp. 166-234).

migliarità (narrativa e iconica) dei soggetti erculei, e più in generale mitologici, nell'Europa del Nord, a metà Cinquecento. Anche se mi sembra possibile cogliere rapporti diretti con l'impianto iconografico dell'armatura di Eliseus Libaerts, questo insieme di incisioni documenta la diffusione dei temi erculei nella cultura nordica e al tempo stesso la mediazione italiana (talvolta queste incisioni sono copie o elaborazioni di immagini di artisti italiani).

È impossibile dare ragguaglio della presenza di temi mitologici nell'esperienza delle incisioni italiane tra fine Quattrocento e prima età del Cinquecento: più che per la loro quantità e qualità, immediatamente riscontrabili solo a sfogliare i volumi di TIB, per la loro strutturale pertinenza a un'elaborazione culturale tanto più ampia e complessa. La strenua, appassionata ricerca della *pristina*, originaria, forma degli dèi e degli eroi antichi, la loro rinascita nelle forme dell'arte contemporanea (secondo leggiadria, grazia e *pulitezza*), si compie infatti (come è ben noto da tempo: grazie ai fondamentali studi che ho più volte evocato), proprio in Italia: ed è (come ci ha insegnato l'iconologia novecentesca) un campo di sperimentazione militante di quella più generale ricerca e rinascita dell'antico che si definisce come paradigma della modernità, sua tipologia culturale profonda e dinamica.

Le incisioni di (o da) artisti italiani confermano il processo complessivo di elaborazione e consolidamento del classicismo e soprattutto la sua strutturale ricerca sperimentale della propria forma rappresentativa e narrativa (cioè il codice genetico delle sue immagini) attraverso il confronto con la letteratura classica del mito (in particolare con le *Metamorfosi* di Ovidio) e con le reliquie dell'antichità, nonché tramite la riflessione teorica sugli statuti comunicativi propri di una moderna scienza delle immagini (l'iconologia, appunto)[19]. Per questo le immagini di dèi e di eroi sono tante e tanto importanti nell'esperienza italiana della pittura e della scultura, e quindi dell'incisione. Ma non sono solo le immagini degli abitanti dell'Olimpo a dilagare, con le loro complicate storie presto memorabili e famigliari e con i loro attributi distintivi (in quanto icone, dunque, prima ancora che come racconti): sono anche le immagini degli antichi greci e romani, con le loro trionfali e gloriose imprese, presto altrettanto memorabili e famigliari. E quanto il mercato delle incisioni abbia contribuito alla diffusione e al radicamento di questa grammatica primaria dell'immagine e dell'immaginario, con la sua topica e con gli automatismi

[19] Per l'analisi del rapporto tra l'esperienza figurativa italiana e le favole antiche rinvio a Cieri Via 2003; per un campione di immagini mitologiche tra Cinquecento e Seicento, rinvio al catalogo della mostra di Lecce: *Immagini degli dèi* 1996.

della sua stereotipia, proprio l'iconografia di Ercole può farci comprendere, da Pollaiolo e Mantegna fino ad Antonio Tempesta[20].

Mi limito necessariamente a pochi dati, segnalando subito l'anonimo che a fine Quattrocento realizza una serie di incisioni con Ercole e Deianira, Ercole e l'idra, Ercole e Anteo[21]; Nicoletto da Modena ancora con l'immagine dominante in questa fase (cioè, Ercole e Anteo)[22]; Zoan Andrea con Ercole e Deianira[23]; Giovanni Antonio da Brescia con quattro fatiche (il toro di Creta, il leone, l'idra, Anteo: in tre versioni)[24]; Cristofano Robetta con Ercole al bivio, e poi l'idra e Anteo[25]; il Maestro del 1515 con Ercole e il centauro Nesso, Anteo (due versioni), le colonne, Ercole e il filosofo[26]; Ugo da Carpi con un'insolita scena di Ercole che caccia l'Avarizia dal tempi delle Muse. E poi il grande Marcantonio Raimondi e la sua scuola, impegnato intensamente su soggetti sacri e devozionali, ma anche, a più riprese, su temi erculei: un giovane Ercole (da Baccio Bandinelli) e varie sue imprese (il leone nemeo, Anteo, Nesso, Acheloo)[27]. E quindi il ciclo parziale delle fatiche di Gian Giacomo Caraglio, datato al 1524 (da sei disegni di Rosso Fiorentino), e le immagini erculee di Giulio Bonasone[28]. E ancora Enea Vico con una battaglia dei lapiti e dei centauri (da Rosso Fiorentino) e con un Ercole e Cerbero[29]. E infine la famiglia dei Ghisi: Giovanni Battista con un Ercole e Anteo (probabilmente da Giulio

[20] Per Pollaiolo: cfr. TIB 25 1-3 (Ercole e Anteo, Ercole e i giganti); per Mantegna: TIB 15-16a (Ercole e il serpente, Ercole e Anteo); per l'infaticabile Tempesta: TIB 36 788-799 (il ciclo delle fatiche).

[21] Cfr. TIB 24 11-12, 99-100; ma anche un torso di Ercole (24 100), Ettore che indossa l'armatura e il trionfo di Paolo Emilio (24 106), un fregio con ninfe e tritoni (24 101).

[22] Cfr. TIB 25 11; ma anche un'immagine di Ercole (25 80) e pannelli ornamentali (25 54-58).

[23] Cfr. TIB 25 9; ma anche con alcuni motivi ornamentali (25 21-33).

[24] Cfr. TIB 25 10-14; ma anche una Vittoria augusta e un trofeo di armi (25 22-23).

[25] Cfr. TIB 25 20-22.

[26] Cfr. TIB 25 1-5; ma anche una battaglia di cavalieri e fanti (25 17).

[27] Cfr. TIB 26 261, 287, 289-292, 289, 290, 291, 292, 315, 316; 27 346-347 (da Raffaello); tra le incisioni della sua scuola: Scipione contro i cartaginesi, la continenza di Scipione (28 1-2, 30).

[28] Per Caraglio, cfr. TIB 28 44-49: Cerbero, Nesso, l'idra, i centauri, Acheloo, Caco; per Bonasone, cfr. TIB 28 120 (Giunone spedisce i serpenti perché uccidano Ercole in culla), 139 (Ercole e Deianira), 110 (Ercole va alla cattura di Gerione: con didascalia in otto versi); 29 166 (erme di Ercole e Deianira), 178 (Ercole e Acheloo); e tra le immagini per il libro di emblemi di Achille Bocchi, edito nel 1555, realizza quelle di Ercole e il mulattiere (229), Ercole nel giardino delle Esperidi (232), Ercole e l'idra (269), Ercole e il leone nemeo (284), Ercole con un filosofo misura il globo con il compasso (289), Ercole con la clava e la bilancia (319). Bonasone esegue anche un duello di Ettore e Achille, l'ingresso del cavallo di Troia in città e una serie di ventidue stampe sul tema «Amori, sdegni e gielosie di Giunone».

[29] Cfr. TIB 30 296, 324; ma anche con una serie di trofei di armi (434-449) e molte incisioni con motivi ornamentali e grottesche (450-490).

Romano)[30]; Giorgio con un Ercole farnese (con molte riprese e copie), Ercole e l'idra (da Giovanni Battista Bertani), Ercole, Bacco, Pan e un'altra divinità (da Francesco Primaticcio), Ercole che si riposa dopo le fatiche[31]; Adamo con Ercole e Deianira, una testa di Ercole, due sue immagini di spalle e di fronte, in lotta con il leone, al bivio[32]; Diana con un Ercole e i pomi delle Esperidi[33]. Concludo questo troppo disameno elenco di incisori italiani con Giovanni Maria Pomedello e il suo Ercole e il leone nemeo[34].

Le incisioni di Caraglio e Bonasone sollecitano una pausa di riflessione per ragionare su due questioni. La prima riguarda la più volte richiamata ricerca della forma propria degli dèi ed eroi antichi, cioè la loro immagine iconica e non più allegorizzante, come nei mitografi mediolatini: insomma, non più «Ercole è figura di...», bensì «questa è la figura di Ercole». Caraglio propone un Ercole nell'ampia serie delle immagini degli dèi antichi derivate da Rosso Fiorentino (sono tutte impostate a figura intera in una nicchia, con una iscrizione latina: un centinaio di immagini, nelle varie riprese, di straordinario successo): è nudo, di spalle, con la pelle del leone e la clava; e l'iscrizione è questa: «Herculis haec forma est gratiis celebrata poetis»[35]. La forma degli dèi e degli eroi antichi che i moderni ricercano e producono è dunque quella stessa forgiata e celebrata dai poeti classici: la filologia e l'antiquaria sono il linguaggio del loro rinascere (gli dèi e gli eroi con gli antichi e la loro cultura) e del loro tornare a comunicare senso, figurativo e discorsivo, perché questa loro *pristina forma* è, proprio in quanto tale, la sola forma moderna possibile.

La seconda questione prende spunto dalla presenza di un Ercole e Deianira nella serie degli amori degli dèi che Caraglio ha derivato ancora da Rosso Fiorentino (ogni immagine è accompagnata da un'ottava che introduce alla scena)[36]. Questa altrettanto fortunata serie di incisioni, raddoppiata da quella omologa degli *Amorosi diletti degli dèi* di Giulio Bonasone (una trentina, con didascalie di tre versi)[37], introduce a una particolare modalità di produzione e consumo di questa

[30] Cfr. TIB 31 12; e una scena della guerra di Troia (31 20).
[31] Cfr. TIB 31 41, 44, 48, 56; e un incendio di Troia con Enea in fuga insieme ad Anchise e al figlio (31 29).
[32] Cfr. TIB 31 10, 14-16, 21, 26; e una serie di maschere grottesche da Giulio Romano (108-128).
[33] Cfr. TIB 31 38.
[34] Cfr. TIB 31 494.
[35] Cfr. TIB 28 38.78; «questa è la forma di Ercole resa famosa dai poeti greci».
[36] Cfr. TIB 28 19.75.
[37] Cfr. TIB 29.

specifica tipologia di immagini mitologiche e pagane: quella oscena. In realtà, sappiamo ancora poco della comunicazione (iconica e testuale) pornografica classicistica, soprattutto nella sua prima fase quattro-cinquecentesca (ben diversa è la situazione per quanto riguarda il Sei-Settecento europeo): oltre ai dialoghi e ai sonetti lussuriosi di Pietro Aretino (con le incisioni di Marcantonio Raimondi) e alle tante immagini di Leda avvinghiata al cigno, ci sfuggono le proporzioni complessive di questo mercato settoriale, anzi clandestino, di cui ben poco resta, anche perché le modalità sue proprie di produzione e consumo non ne hanno mai favorito la conservazione, tanto meno in luoghi pubblici. Da quanto sopravvive risulta comunque evidente che il mercato pornografico (iconico e testuale) deve essere stato particolarmente ricco, soprattutto nella fase che precede la Riforma luterana e il Concilio di Trento, quando la rinascita degli dèi e degli eroi antichi era anche quella dei loro corpi nudi e dei loro amori[38]. Il punto di mediazione tra l'esperienza figurativa italiana e quella dei Paesi Bassi è da tempo riconosciuto nell'École de Fontainebleau (la prima, ovviamente): formata nel grande cantiere decorativo del castello grazie alla munifica determinazione di Francesco I (che vi aveva la sua dimora preferita), raccolse diversi artisti francesi e nordici attorno ad alcuni pittori italiani ingaggiati dal re di Francia, come Rosso Fiorentino (vi arrivò nel 1532) e Francesco Primaticcio (due anni dopo), e poi come Luca Penni e Antonio Fantuzzi (nel 1537), come Nicolò dell'Abate (nel 1552: dopo la morte di Francesco I, avvenuta nel 1547)[39].

Tra il 1542 e il 1550 circa vi è documentata l'attività di un *atelier* di grafica, che diffonde la conoscenza delle realizzazioni della scuola e del suo stile: del resto, il primo riconoscimento della dell'École de Fontainebleau è legata proprio alle sue incisioni, che furono riunite per la prima volta sotto questa etichetta complessiva dal repertorio di Adam Bartsch (TIB). Sfogliandolo, è possibile rilevare subito la frequenza di temi mitologici (ed erculei): a esempio, Leon Davent (attivo a Fontainebleau tra il 1540 e il 1556) è autore di incisioni con Ercole e gli Argonauti, e con Ercole e Onfale (da Primaticcio)[40]; Antonio Fantuzzi incide un'immagine insolita: Ercole che lavora il campo dove ha seminato i denti del dragone (da Primaticcio)[41]. Di grande interesse, proprio da un punto di vista for-

[38] Se manca, insomma, una ricerca analoga a quella di Darnton 1995 sul mercato del libro pornografico francese ed europeo alla fine dell'Antico regime, in grado di darne riscontro nella fase iniziale del classicismo, è intanto possibile comunque rinviare con profitto a Hunt 1993 (in particolare al saggio di Findlen 1993) e Talvacchia 1999; per il mercato delle incisioni, cfr. Lise 1975 e Zerner 1980. Per la straordinaria diffusione del repertorio mitografico erotico nel secondo Settecento europeo, rinvio ad *Amours des dieux* 1991.

[39] Per la scuola di Fontainebleau, cfr. Béguin 1960 e Lévêque 1984.

[40] Cfr. TIB 33 44 (323), 50 (325), 55 (327).

[41] Cfr. TIB 33 15 (342).

male e compositivo, rispetto alle soluzioni stilistiche di Eliseus Libaerts, sono alcune incisioni di Florent Despèches derivate da disegni di Luca Penni: il ratto di Elena, i greci prendono Troia, il cavallo di Troia; e poi: Ercole e Anteo (da Rosso Fiorentino), Ercole e Onfale (da Primaticcio)[42].

Il Cinquecento classicistico non registra solo questo trionfo delle immagini su ogni supporto (carta, compreso il moderno libro di figure, tela, muro, marmo, lastra di rame, pietre preziose, ceramica, arazzi eccetera), con ogni mezzo comunicativo (iconico e linguistico), in più generi discorsivi (compresi la letteratura delle imprese e degli emblemi), ma anche la nascita di una nuova scienza delle immagini, l'iconologia, finalizzata, almeno in questa fase (altro sarà il suo impianto con Cesare Ripa, a fine secolo) a restituire proprio la forma originaria degli dèi e degli eroi antichi, in una fase di rinnovata attenzione agli stessi mitografi latini e greci, più volte ristampati con ampi commenti[43].

Tra il 1548 e il 1567, immediatamente a ridosso, cioè, del lavoro di Eliseus Libaerts, sono pubblicate le tre opere fondative dell'iconologia moderna. La prima è del ferrarese Lelio Gregorio Giraldi[44]: *De deis gentium varia et multiplex historia* («Varia e complessa storia degli dei pagani»: nel 1548 a Basilea)[45]; il suo titolo così continua: «in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, ubi plurima etiam hactenus multis ignota explicantur et pleraque clarius tractantur» («in questa opera di tratta delle immagini e dei nomi degli dèi e vi sono spiegate moltissime cose finora ignote a molti, perlopiù trattate in modo più chiaro»). La caliginosa nebbia del labirinto mitografico, che aveva suscitato l'infastidita ripulsa di Petrarca, può e deve, ora, essere percorsa, descritta e chiarita: per restituire nomi, storie, immagini.

È questo l'obiettivo delle *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem* («Mitologie, ovvero dieci libri di spiegazione delle favole antiche») di Natale Conti, in prima edizione nel 1567, a Venezia[46]: un'opera impegnativa, che non si interessa degli aspetti propriamente iconografici della tradizione mitologica, ma persegue l'obiettivo di una sua moderna interpretazione filosofica, in quanto lascito dell'antichità, repertorio del suo sapere poetico. E il suo metodo di analisi dei *mithoi* (*fabulae*, racconti) di dèi e di eroi non può

[42] Cfr. TIB 33 42 (393), 44 (393), 45 (394), 59 (399), 67 (401).

[43] Rinvio a Seznec 1939, pp. 267-301; ma per l'analisi della letteratura iconologica di metà Cinquecento (Giraldi, Conti, Cartari) è essenziale Pastore Stocchi 1996.

[44] Ricordo la sua *Vita Herculis* («vita di Ercole») del 1539.

[45] L'opera fu poi ristampata a Basilea 1560, Lione 1565.

[46] Con molte ristampe in Europa, soprattutto in Francia: Venezia 1568 1581, Parigi 1583, Frankfurt 1581, 1584, 1588, 1596, Lyon 1602, 1605, Parigi 1605, Padova 1616, 1637; poi anche in traduzione francese: Lyon 1604, 1607, Rouen 1611, Lyon 1612, Parigi 1627.

che essere lo stesso che governa la comunicazione poetica, cioè l'*utile dulci*: la piacevolezza e l'utilità morale delle favole antiche, dunque, nel loro riuso da parte dei moderni.

Nel 1556, a Venezia, era stata pubblicato il primo libro di mitologia scritto in italiano: *Le imagini con la sposizione de i dèi*, di Vincenzo Cartari[47]. Ancora un libro fondamentale per la storia delle favole antiche nell'Europa moderna, soprattutto perché ne intende certificare lo statuto figurativo, la loro *pristina* originaria e autentica forma: a partire dalla terza edizione del 1571 questa opera esibisce, infatti, un notevole corredo iconografico, ricco di ben 88 incisioni realizzate da Bolognino Zaltieri. Nella dedica dell'opera al cardinale Luigi d'Este, Cartari dichiara di avere raccolto tutte le informazioni disponibili da «molti e da diversi scrittori»; e l'editore Francesco Marcolini precisa, nell'avviso al lettore: «secondo che da degni autori antichi ne ha potuto far ritratto; la qual cosa, oltre che ad ognuno sarà dilettevole da leggere, sarà molto utile ancora a chi si piglia piacere di conoscere le antichità». Utile soprattutto agli artisti: «è per giovare non poco alli dipintori et a gli scultori, dando loro argomento di mille belle invenzioni da potere adornare le loro statoe e le dipinte tavole»[48].

Nel repertorio delle immagini di Cartari non può, ovviamente, mancare Ercole, riconosciuto subito nella molteplicità delle sue attestazioni classiche[49]. È fondamentale, per la sua presenza nella cultura classicistica europea, l'immagine di «Ercole gallico», così detto perché «la imagine sua [fu] fatta da' Francesi che l'adoravano per lo dio della prudenza e della eloquenza in questa guisa, come racconta Luciano», nel dialogo intitolato appunto a Ercole[50]. Attestata da un disegno di Albrecht

[47] Più volte ristampato a Venezia: 1566, 1571 (da questa edizione sempre con immagini) 1577, 1580, 1587, 1592, 1609, 1624, 1625, 1647, 1674; e a Lione 1581, Padova 1603, 1608, 161,5 1626. Per singolare coincidenza ne sono state pubblicate due edizioni moderne nello stesso anno: una è finalizzata alle immagini, con una funzionale selezione e commento del testo (Volpi 1996), l'altra produce il testo completo e filologicamente accertato, attenta al rilievo culturale dell'opera (Cartari 1996).

[48] Cito da Pastore Stocchi 1996, p. XXXIII.

[49] È il luogo comune già evocato da Petrarca: «Non dico se sia stato un Ercole solo o molti, bench'io sappi che Varrone ne mette quarantaquattro e dice che già tutti gli uomini di grande e mirabil valore e quelli che avessero superato qualche feroce monstro era detti Ercoli» (Cartari 1996, p. 303). Cartari illustra alcune di questi diverse immagini erculee: l'Ercole cotileo (cioè, ferito in una coscia nel corso di un'impresa) e l'Ercole leucopigo («Il cui simulacro era grande per lo più e che mostrava forza e robustezza, per la quale vivendo fu cognominato Melampigo, che viene a dire «dal negro culo», perché così chiamavano i greci gli uomini forti e robusti, et all'incontro dicevano Leucopigo, cioè «che ha bianco culo», a chi era molle et effeminato», Cartari 1996, p. 304). Cartari si diffonde poi a narrare l'episodio che dà a Ercole il nome di Melampigo.

[50] Cartari 1996, p. 30. Per la trasformazione di questo Ercole gallico nell'emblema di Enrico IV, rinvio a Yates 1975, che si conclude con un capitolo su *Astrea e l'Ercole gallico*.

Dürer e da un'incisione di Hans Holbein del 1516 (utilizzata in alcuni frontespizi di libri contemporanei)[51], l'immagine di Ercole gallico migra attraverso l'Europa[52]; Cartari la descrive così (nell'edizione del 1571 è aggiunta l'incisione di Bolognino Zaltieri):

> Era un vecchio quasi all'ultima vecchiaia, tutto calvo, se non che aveva alcuni pochi capegli in capo, di colore fosco in viso e tutto crespo e rugoso, vestito di una pelle di lione, e che nella destra teneva una mazza et un arco nella sinistra; gli pendeva una faretra da gli omeri et aveva allo estremo della lingua attaccate molte catene di oro e di argento sottilissime con le quali ei si traeva dietro per le orecchie una moltitudine grande di gente, che lo seguitava però volentieri. Facile cosa è da vedere che questa imagine significa la forza della eloquenza la quale davano quelle genti ad Ercole perché, come dice il medesimo Luciano, fu Ercole creduto più forte assai e più gagliardo di Mercurio; e lo facevano vecchio perché ne i vecchi la eloquenza è più perfetta assai che ne i giovani, come Omero ci mostra per Nestore, dalla cui bocca, quando parlava, pareva che stillasse dolcissimo mele[53].

Il paradigma iconografico di Ercole eroe, secondo Cartari è questo:

> Al simulacro del quale ritorno, che fu di uomo forte e robusto e fu parimente tutto nudo, se non che aveva una pelle di lione intorno, il cui capo con la bocca aperta gli faceva celata, e teneva la mazza nell'una mano e l'arco nell'altra, e la faretra gli pendeva dalle spalle[54].

La sintetica *descriptio personae* («descrizione dell'aspetto fisico»), in greco *ékfrasis*, è corredata dalle opportune allegazioni testimoniali desunte dagli autori antichi (Apollodoro, Pausania, Plinio eccetera), relative sia a statue di Ercole che a sue imprese. Ma a Cartari non interessa l'immagine canonica di Ercole, o le rappresentazioni delle altrettanto canoniche sue dodici fatiche, troppo banali e stereotipe[55]; e infatti anche la seconda immagine erculea incisa da Bolognino Zaltieri riguarda un episodio iconograficamente rarissimo, desunto da Ateneo e Pausania:

> Hanno poi detto le favole che il Sole donò un gran vaso da bere a Ercole, col quale egli passò il mare, come riferisce Ateneo. Macrobio l'interpreta che fosse una sorte di nave detta scifo, che tale era anco il nome del vaso, e si potrebbe accommodare a quello che noi dichiamo schifo, ovvero battello, onde non usarono poi altro vaso mai ne' suoi sacrifici; e Virgilio parlando delle cerimonie di Ercole celebrate da Evandro quando Enea andò a lui, di-

[51] A esempio, le edizioni di Aulo Gellio e di Isocrate prodotte a Basilea da Andreas Cratander nel 1519 e nel 1529.

[52] Cfr. Volpi 1996, p. 380; nonché Yates 1975.

[53] Cartari 1966, pp. 301-303.

[54] Cartari 1996, p. 305.

[55] Sono rapidamente evocate più avanti: cfr. Cartari 1996, p. 309; altre imprese erculee sono citate in altri luoghi del testo.

ce che il sacro scifo ingombrava le mani ad esso Evandro, che mostra la grandezza di questo vaso. Col quale in mano fu fatto Ercole alle volte, o per la favola ch'io dissi, overo per mostrare che Ercole fu gran bevitore, come recita Ateneo[56].

L'incisione di Zaltieri prospetta un doppio Ercole: a sinistra è effigiato nell'episodio dello *scifo* (visibile nella mano destra; nella sinistra s'intravvede la clava), mentre un giovane gli porge da bere; ma a destra è l'eroe guerriero che indossa l'armatura all'antica: ed è questo il dettaglio che più ci interessa, perché la corazza forgiata da Vulcano assume la *pristina forma*, in cui spicca il grande mascherone dello spallaccio destro[57].

Anche la terza immagine dedicata a Ercole nell'edizione del 1571 ne evita il paradigma canonico: si riferisce a un episodio narrato da Pausania (privo di tradizione iconografica), con Ercole e Apollo che si contendono un tripode. Nell'immagine di Zaltieri c'è tutto, in dettaglio, didatticamente ben disposto, ma il nostro occhio corre sulla decorazione della corazza di Minerva: una Medusa, ovviamente; l'episodio è così narrato da Cartari:

> Scrive ancora il medesimo Pausania che delle molte statoe che erano in Delfo ve ne furono due, l'una di Ercole e l'altra di Apollo, che tenevano ambe il tripode come che se lo volessero torre l'un l'altro, perché furono già per venirne alle mani stranamente, come si legge appresso di Cicerone, ma che Latona e Diana, che erano quivi parimente, parevano mitigare l'ira di Apollo e Minerva quella di Ercole. Fu questo così finto perché adirato Ercole già una volta ch'ei non puote avere certa risposta dall'oracolo, tolse il tripode e se lo portò via; ma tornato in buona, poi lo rese et ebbe perciò dall'oracolo quello che dimandava[58].

Mentre le immagini di Ercole sono diffuse in tutta Europa, famigliari e paradigmatici luoghi comuni, immediatamente riconoscibili da chi ha qualche competenza dell'impianto canonico delle storie che narrano e della loro stereotipa forma figurativa, l'erudizione antiquaria spulcia nelle più riposte pieghe della tradizione antica per trovare situazioni curiose e inedite: anche così lavora il classicismo di Antico regime.

Concludendo la rassegna delle immagini di Ercole, Cartari raccoglie le interpretazioni del suo mito prodotte dagli antichi, anche le più curiose, ma soprattutto prospetta la propria *sposizione* complessiva,

[56] Cartari 1996, p. 306.

[57] Solo nell'edizione del 1615 fu aggiunte altre immagini topiche di Ercole: cfr. Volpi 1996, p. 386.

[58] Cartari 1996, p. 312.

del tutto coerente la quella tradizionale che da sempre propone Ercole come equivalente generale della Fortezza:

> Ma perché non sono più brutti né più spaventevoli mostri né tiranni più crudeli fra' mortali de i vizi dell'animo, hanno voluto dire alcuni che la fortezza di Ercole fu dell'animo, non del corpo, con la quale ei superò tutti quelli appetiti disordinati li quali ribelli alla ragione come ferocissimi mostri turbano l'omo del continuo e lo travagliano. Et a questo proposito Suida scrive che per dimostrare gli antichi che Ercole fu grande amatore di prudenza e di virtù lo dipinsero vestito di una pelle di lione, che significa la grandezza e generosità dell'animo, gli posero la mazza nella destra, che mostra desiderio di prudenza e di sapere, e con essa finsero le favole che egli ammazzasse il fero drago e portasse via i tre pomi d'oro ch'ei teneva nella sinistra mano et erano prima guardati da quello, perché superò l'appetito sensuale, e da quello liberò le tre potenze dell'anima ornandole di virtù e di opere giuste et oneste[59].

Come ho avvertito, e come ammoniva il grande Aby Warburg, nella lunga durata della tradizione mitologica occorre prestare attenzione ai dettagli per cogliere gli spostamenti di senso altrimenti impercettibili: ricondurre la fortezza di Ercole all'ambito morale («dell'animo, non del corpo»: virtù contro i vizi) è operazione già dei mitografi mediolatini, ma quando Cartari mette in gioco la prudenza (raddoppiata: come amore e come desiderio), la magnanimità e la generosità (in senso proprio: consegue dall'essere nobile per nascita), la giustizia e l'onestà (in senso proprio, contigua all'onore), profila un sistema etico che non può essere universale, praticabile, cioè, da tutti gli uomini indistintamente, ma che è, invece, attributo proprio e distintivo del moderno gentiluomo, e in particolare del principe sovrano, che ha, statutariamente, la responsabilità di fare «opere giuste et oneste».

Le opere figurative degli artisti che ho sinora citato, nonché i trattati degli iconologi, sono talmente dominanti per qualità estetica, i primi, e per impegno culturale ed erudito, i secondi, da occultare la tanto più fitta trama di pertinenze che trasforma le favole antiche in qualcosa di assolutamente ordinario e famigliare nella vita quotidiana del moderno nobile gentiluomo (e non solo), popolando di figure anche gli oggetti d'uso domestico, oltre che gli spazi delle sue nobili dimore con quadri, affreschi, statue. Mi riferisco all'economia generale dei beni di lusso, con alto valore aggiunto propriamente estetico, che esplode nell'età moderna, connotando la forma del vivere aristocratico (e, per attrazione modellizzante, anche quella dei nuovi ricchi in crescita sociale e alla ricerca di legittimazione).

Nel Museo del Louvre, a esempio, sono raccolti molti oggetti diversi, tutti dedicati a temi erculei: piatti e vasi in ceramica con Ercole,

[59] Cartari 1996, pp. 309-310.

saliere e arazzi con le fatiche di Ercole, mobili con intarsiata la figura di Ercole, placchette in bronzo con immagini e storie di Ercole, e soprattutto piccole sculture (bronzetti); nel Metropolitan Museum di New York le fatiche di Ercole decorano il pannello frontale di un cassone fiorentino o senese. Ercole ovunque e sempre, come tutti gli altri dèi ed eroi delle favole antiche: la competenza mitografica del gentiluomo moderno si esercita anche attraverso questi piccoli oggetti d'uso, convalidando giorno dopo giorno, nello spazio e nel tempo domestico, il senso che le immagini che veicolano e che le storie raccontano. Un lessico familiare: iconico e narrativo, immaginario e simbolico.

Nei termini, insomma, codificati dal *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, che così descrive la casa di Federico di Montefeltro:

> Questo, tra le altre cose sue lodevoli, nell'aspro sito di Urbino edificò un palazzo, secondo la opinione di molti il più bello che in tutta Italia si ritrovi; e di ogni opportuna cosa sì bene lo fornì, che non un palazzo, ma una città in forma di palazzo essere pareva. E non solamente di quello che ordinariamente si usa, come vasi d'argento, apparamenti di camere di ricchissimi drappi d'oro, di seta e di altre cose simili, ma per ornamento vi aggiunse una infinità di statue antiche di marmo e di bronzo, pitture singolarissime, instrumenti musici di ogni sorte: né quivi cosa alcuna volle, se non rarissima ed eccellente. Appresso con grandissima spesa adunò un gran numero di eccellentissimi e rarissimi libri greci, latini ed ebraici, quali tutti ornò d'oro e d'argento, estimando che questa fosse la suprema eccellenza del suo magno palazzo[60].

Tra i «ricchissimi drappi» del Palazzo Ducale di Urbino ci sono gli arazzi e in questa fase della storia europea non possono che essere quelli prodotti nell'Europa del Nord (fiamminghi, olandesi, borgognoni: gli aggettivi sono più o meno equivalenti), che dominano il mercato del lusso cortigiano, e – proprio in Urbino – si correlano all'attiva presenza dei pittori e dei musicisti nordici ingaggiati dalla magnificenza liberale di Federico di Montefeltro[61].

Gli arazzi, da sempre, hanno bisogno di storie in serie, perché spesso sono prodotti come insiemi figurativi, sequenze narrative multiple,

[60] Castiglione 2002, p. 14 (I 2.5-7).

[61] Per la storia della tappezzeria tra Quattrocento e Cinquecento è d'obbligo il rinvio al magnifico catalogo della mostra al Metropolitan Museum di New York (nel 2002): Campbell 2002 (anche per tutte le indispensabili informazioni storiche e bibliografiche); per la parte svolta dai duchi di Borgogna nella diffusione europea di questi beni di lusso, cfr. Belozerskaya 2002, pp. 103-125; per i rapporti tra Urbino e le Fiandre nell'età di Federico cfr. *Federico di Montefeltro* 1986; decisivo è l'apporto di Giusto di Gand e Pedro Berruguete (oltre che, ovviamente, di Piero della Francesca e di Francesco di Giorgio Martini) per la definizione dell'iconografia ufficiale di Federico: cfr. Sangiorgi 1982; per la musica alla corte di Urbino (e più in generale nelle corti italiane, nel processo di nascita del moderno gentiluomo), cfr. Lorenzetti 2003.

sempre in grandi dimensioni: e infatti gli esperti li catalogano perlopiù con il titolo «storie di...»[62]. Sono cicli di affreschi tessuti, mobili e trasportabili, alla stregua di tanti altri oggetto di lusso e di decoro (gioielli, dipinti su tavola o tela, statue di marmo o di bronzo)[63], e sono replicabili, anche a distanza di anni dalla loro prima tessitura. Nel corso del Quattrocento, soprattutto per l'impulso dei duchi di Borgogna, gli arazzi diventano eccezionali oggetti di lusso, preziosi *status symbol* da esibire, una nuova moda per il dispendio liberale e magnifico di principi sovrani: la loro produzione è particolarmente complessa, perché richiede il progetto iconografico di pittori e disegnatori, l'esecuzione da parte di maestranze qualificate, l'impiego di materie prime di grande pregio e prezzo[64].

Le storie che questi arazzi quattrocenteschi narrano con le loro immagini in sequenza non possono che essere storie sacre e profane, come tutte le altre storie narrate con immagini prodotte in quel tempo sui più diversi supporti. Per i soggetti sacri, biblici e devozionali: la vita della Madonna (in sei pezzi, donati nel 1423 da Filippo il Buono, duca di Borgogna, a papa Martino V), la Passione di Cristo, l'adorazione dei Magi, le storie di Giuditta e di Oloferne, quelle di Giuseppe (donate nel 1465 a papa Paolo II), quelle di David (quattro pezzi realizzati verso il 1516 per Massimiliano I) eccetera[65]. Di assoluta rilevanza sono le storie di Gedeone (patrono dell'ordine del Tosone d'oro), in otto pezzi, commissionate da Filippo il Buono, duca di Borgogna, nel 1449[66].

Tra i soggetti profani gli arazzi privilegiano le storie più diffuse e amate alla fine del Medioevo: quelle di Alessandro Magno, tessute

[62] Il catalogo della mostra di New York (Campbell 2002) offre un esauriente panorama delle tipologie narrative delle storie sugli arazzi rinascimentali, cioè dal Quattrocento fiammingo e borgognone al Cinquecento italiano (e francese), descrivendo in particolare le dinamiche delle forme e degli stili: che è quanto soprattutto interessa la mia ricerca.

[63] Cfr. Belozerskaya 2002, p. 104: «Tapestries, like goldwork, are now relegated to a handful of specialist studies, and their appeal is often explained by their portability. Unlike wall or panel paintings and sculptures, the argument goes, tapestries could be easily relocated to whatever space required them (and make the drafty rooms warmer».

[64] *Ibid.*, pp. 106-107: «The magnificence of tapestries depended on the materials used in their manufacture. Gold, silver, silk, wool, and dyestuffs were all imported substances: gold and silver thread came from Venice, silk was supplied by cities like Lucca, wool arrived from England and Spain, and dyes from Turkey».

[65] Cfr. Campbell 2002, pp. 18, 50-54, 79-82, 91-93, 97, 139, 279.

[66] Cfr. Belozerskaya 2002, p. 110: «The *Story of Gideon* was the most opulent tapestry cycle of the period, the most expensive nonarchitectural ducal commission, and the most extolled Burgundian artwork in the fifteenth century»; Campbell 2002, pp. 18, 23-4, 32-3, 44.

più volte, a cominciare dal ciclo in sei pezzi comprato da Filippo il Buono, duca di Borgogna, nel 1459 per 5000 corone d'oro, e replicato tante altre volte su commissione di Francesco Sforza duca di Milano, Eduardo IV re d'Inghilterra, Isabella di Castiglia regina di Spagna, Margherita d'Austria reggente dei Paesi Bassi[67]. E poi le storie di Troia, anch'esse diffuse nelle corti di tutta Europa, a cominciare dal ciclo in undici arazzi commissionato da Carlo il Temerario duca di Borgogna, dopo il 1470; poi replicato per Carlo VIII re di Francia, Mattia Corvino re d'Ungheria, Enrico VII re d'Inghilterra, Giacomo IV re di Scozia, Federico di Montefeltro duca di Urbino, Ludovico Sforza il Moro duca di Milano[68]. E poi le storie della storia antica: quelle di Cesare (possedute da Luigi di Lussemburgo e quindi da Carlo il Temerario)[69], quelle di Annibale (donate nel 1466 da Filippo il Buono, duca di Borgogna, a papa Paolo II)[70]; e le storie della storia moderna: le vittorie di Carlo V a Pavia nel 1525 e a Tunisi nel 1535[71].

Non solo cicli di storie sacre e profane, antiche e moderne, negli arazzi borgognoni: sono disegnati e tessuti anche soggetti culturali[72], come i *Trionfi* di Petrarca (un *best seller* quattrocentesco, fondamentale anche per le immagini che ne derivano su diversi supporti); in sei pezzi, a esempio, furono realizzati a Bruxelles verso il 1520: in questo ciclo, precisamente nell'arazzo dedicato al trionfo della Fama, nell'accumulo di personaggi che saturano la scena, secondo lo stile proprio della cultura figurativa borgognona e fiamminga, vi è anche Ercole, in un gruppo di eroi della tradizione cavalleresca (Giasone, Paride, re Artù, Carlomagno, Orlando, Tristano, Saladino eccetera)[73].

[67] Cfr. Campbell 2002, pp. 18, 25, 33 sgg.; Belozerskaya 2002, pp. 54-5, 71-2 sgg.
[68] *Ibid.*, pp. 55-64; Belozerskaya 2002, pp. 72-3, 107-9 sgg.
[69] Cfr. Belozerskaya 2002, pp. 108-9.
[70] Cfr. Campbell 2002, pp. 383-4, 422-3.
[71] Per i cicli di arazzi commemorativi delle imprese di Carlo V, cfr. Spinosa 1999, *Kriegszug* 2000.
[72] Ma sono disegnati e tessuti anche altri soggetti. Mi limito a segnalare il ciclo di nove arazzi prodotto a Bruxelles nel 1520-1525 su disegno di Bernaert Van Orley (comprato da Carlo V nel 1526, fu portato a Madrid dove è ancora conservato): conosciuto come *Gli onori*, ovvero il Trionfo di Onore, presenta un programma iconografico di straordinaria ricchezza e rilievo (rispetto alle dinamiche culturali e istituzionali di primo Cinquecento: quelle che ho più volte indicato come la metamorfosi del cavaliere in gentiluomo), che intende celebrare il nuovo ordine asburgico sull'Europa; ciascun arazzo è dedicato a un soggetto specifico: la Fortuna, la Prudenza, la Virtù, la fede, l'Onore, la Fama, la Giustizia, la Nobiltà, l'Infamia. Cfr. Campbell 2002, pp. 175-85.
[73] *Ibid.*, pp. 151-6.

Ancora l'Ercole cavaliere medievale, dunque, ma ancora per poco: le storie di Ercole prodotte dalla tappezzeria quattro-cinquecentesca confermano, infatti, non solo la loro sempre più accentuata rappresentatività del moderno eroe[74], ma soprattutto il recupero della sua *pristina forma*. Mi limito a ricordare il caso certamente più emblematico: dopo il 1450 Borso d'Este marchese di Ferrara acquista un set di otto arazzi dedicati alle storie di Ercole (realizzati nei Paesi Bassi tra il 1440 e il 1450), di cui sopravvivono solo due pezzi da una tessitura duplicata, che rappresentano Ercole che istituisce i giochi olimpici e le Amazzoni che si preparano per un duello; non è solo il soggetto, ma soprattutto l'impianto stilistico e formale a documentare la distanza di queste rappresentazioni rispetto a quello che in Ferrara, oltre che in tutte le capitali degli Stati signorili, proprio in quegli anni la ricerca figurativa della *pristina forma* sta sperimentando: soprattutto per quanto riguarda l'ordine della scena e il *decorum* delle immagini (cioè, persone effigiate con atteggiamenti e vestiti appropriati al tempo e alla situazione e non attualizzati o di fantasia)[75].

Gian Galeazzo Visconti, Francesco Gonzaga, papa Martino V, papa Eugenio IV, Niccolò III e Leonello d'Este, Alfonso V d'Aragona re di Napoli, Giovanni e Piero de' Medici: anche per le relazioni politiche e diplomatiche che stabiliscono con i duchi di Borgogna, sono committenti e acquirenti di arazzi prodotti nei Paesi Bassi. Questo massiccio ingresso dei principi italiani sul mercato della tappezzeria di lusso rende, però, ben presto non più compatibile la contraddizione tra la superba qualità merceologica dei manufatti nordici e la diversità

[74] Campbell 2002, p. 25, riconosce come nella prima metà del Quattrocento i tradizionali soggetti cavallereschi siano progressivamente sostituiti dall'irrompere degli antichi eroi, sia della storia antica che della mitologia: «Hercules was especially favored, his combination of bravery, heroic action, and erudition making him the perfect model of *virtus heroica*. His attainment of immortality through relentness effort led to his identification with the Christian virtue of Fortitude, while his Labors were susceptible to interpretation as a metaphor of Christ's suffering for mankind».

[75] *Ibid.*, p. 88: «Despite the classical nature of the themes, the depictions were realized purely in terms of a medieval romance, a conception to which we will return below». Sugli arazzi di Ercole a Ferrara, cfr. Forti Grazzini 1991, che tra l'altro dà ragione dell'aspra invettiva contro il mediocre stile figurativo degli arazzi nordici che Angelo Decembrio attribuisce a Leonello d'Este nel *De politia litteraria*: «critica che gli arazzieri transalpini, attenti soltanto agli effetti cromatici e alla bontà della tessitura, non si curino della «scienza della pittura»; che puntino esclusivamente a effetti di fastosità e rappresentino fole e leggende popolari prive di riferimento nelle fonti letterarie e classiche» (p. 60); Forti Grazzini rileva che questa battuta compare solo nella redazione del 1462 (che amplia la prima stesura del 1445), cioè dodici anni dopo la morte di Leonello. Ciò precisato, la battuta conserva tutta la sua importanza, come dichiarazione esplicita del disagio culturale nei confronti dello stile degli arazzi borgognoni da parte dei moderni umanisti che ricercano il restauro della *pristina forma*.

(anzi, la mediocrità) della loro cultura figurativa tardogotica. Per questa ragione i principi italiani non si limitano a comprare sui mercati europei, ma promuovono la produzione di arazzi in Italia; o meglio, chiamano gli esperti tessitori olandesi perché lavorino su disegni e cartoni di pittori e artisti italiani, come Cosmè Tura, Lazzaro Bastiani, Bramantino, o allievi di Andrea Mantegna[76].

Poi arrivò Raffaello e l'arazzo non fu più come prima[77]: i suoi cartoni per i dieci arazzi con gli atti degli apostoli, commissionati da papa Leone X nel 1515, ma tessuti ancora a Bruxelles negli anni successivi, rivoluzionano la tradizione settoriale delle tappezzerie di lusso, i suoi codici formali e comunicativi da sempre autoctoni. Tutt'altro che un episodico interesse, quello di Raffaello per gli arazzi, come documenta l'intensità con cui la sua bottega e la sua scuola continuano a lavorare per produrre nuove immagini da destinare alla tessitura, sempre per committenze papali, tra il 1517 e il 1530[78]. Non solo gli artigiani, ma anche i disegnatori del Nord, fanno subito i conti con la lezione formale di Raffaello[79], presto raddoppiata dall'arrivo nei laboratori di tessitura di altri maestri moderni del disegno italiano, come Giulio Romano e Perino del Vaga[80]. Anche nel segmento particolarissimo delle immagini tessute, dunque, è possibile verificare l'impatto

[76] *Ibid.*, pp. 85-129; per gli arazzi gonzagheschi, cfr. Brown 1996; per quelli estensi, cfr. Forti Grazzini 1991.

[77] *Ibid.*, pp. 187-223.

[78] *Ibid.*, pp. 225-45.

[79] Il protagonista della rivoluzione nella tappezzeria olandese fu il disegnatore e pittore Bernaert Van Orley; «was the first Northern tapestry designer whose work embodied an informed response to the aesthetics of the Italian renaissance» (Campbell 2002, pp. 287). Nel catalogo della mostra di New York la conversione degli artisti e artigiani fiamminghi alla *pristina forma* dei modelli italiani è immediatamente evidente, proprio nei rifacimenti di famose storie borgognone (mentre si esaurisce l'interesse per le storie di Troia): a esempio, nelle nuove storie di Giulio Cesare (in dieci pezzi, su progetto attribuito di Bernaert Van Orley e su cartoni attribuiti a Pieter Coecke van Aelst, realizzato a Bruxelles verso il 1549), poi replicato per Enrico VIII re d'Inghilterra e per il papa Giulio III; oppure nel nuovo ciclo delle storie di Alessandro commissionato da Pier Luigi Farnese su cartoni di Francesco Salviati (Campbell 2002, pp. 275, 377, 496). La *pristina forma* coinvolge anche la storia sacra: a esempio, nel nuovo ciclo (in due pezzi, nel 1567-1568) delle storie di David per Palazzo Vecchio su cartoni di Stradano; o nel nuovo ciclo delle storie di Giuseppe e dei suoi fratelli (venti arazzi per la Sala dei Duecento di Palazzo Vecchio a Firenze, commissionati da Cosimo I de' Medici tra il 1545 e il 1553), realizzati da maestranze olandesi su cartoni di Bronzino, Pontormo e Salviati (Campbell 2002, pp. 521-5); o nelle storie di Mosè (dodici pezzi per Ferrante Gonzaga su cartoni di un allievo di Giulio Romano, prodotte verso il 1550), o in quelle di san Paolo (nove pezzi su cartoni attribuiti a Pieter Coecke van Aelst, verso il 1529-30; Campbell 2002, pp. 392-3, 380-1, 406-10). Il modello italiano trionfa anche in Francia: a esempio, nel ciclo delle storie di Diana (otto pezzi per il castello di Anet) commissionato dal re di Francia Enrico II per la sua amante Diana di Poitiers (Campbell 2002, pp. 464-5).

[80] *Ibid.*, pp. 357-9.

della *pristina forma*, dei nuovi codici estetici del classicismo secondo la «migliore forma» elaborata dagli artisti e umanisti italiani.

La rivoluzione coinvolge anche l'immagine di Ercole: basta mettere a confronto l'impianto iconografico e stilistico degli arazzi comprati da Borso d'Este a metà Quattrocento con la serie degli otto trionfi degli dèi prodotta su cartoni attribuiti a Giovanni Francesco Penni e Giovanni da Udine (datati al 1517-20) e tessuti a Bruxelles tra il 1540 e il 1542[81]. Il ciclo è noto anche con il titolo complessivo di «grottesche di Leone X», proprio perché il loro impianto figurativo è particolarmente ricco di motivi ornamentali di questo tipo e perché il committente del ciclo fu papa Leone X. Degli otto pezzi della prima tessitura sopravvivono solo due: *Il trionfo di Bacco* e il *Trionfo di Ercole* (comprati da Enrico VIII re d'Inghilterra, sono ora a Hampton Court); mentre delle altre serie tessute molto più tardi si sono salvati tre pezzi (conservati al Mobilier National di Parigi): *Trionfo di Minerva*, *Trionfo di Apollo*, *Trionfo della fede tra le Virtù*.

Nel rigoroso impianto simmetrico che scandisce la grande superficie (480 x 632 cm) del *Trionfo di Ercole* i motivi decorativi inscrivono ovali e loggiati (spazi chiusi e perimetrati, come sull'armatura di Eliseus Libaerts), nonché figure libere, su tre fasce[82]. In quella centrale (un esile loggiato) ci sono sette immagini delle fatiche erculee, in gran parte desunte da materiali classici o da opere contemporanee: quella centrale, in un baldacchino, è la nuova icona erculea secondo la *pristina forma* (l'eroe è in piedi, in posizione frontale, nudo, appoggiato con la mano destra alla clava, mentre con la sinistra raccoglie la pelle del leone; ai suoi piedi l'idra e il leone); le altre sei sono simmetricamente bipartite, ai due lati (l'eroe è sempre nudo): Ercole sostituisce Atlante, Ercole e il toro di Creta, Ercole e il leone nemeo (alla destra di Ercole); Ercole e Anteo, Ercole e il centauro Eurizione, Ercole e gli uccelli stinfalidi (alla sinistra). Nella fascia superiore, in un tripudio di animali fantastici, putti alati portatori di trombe e di faci, leoni rampanti, spicca al centro (sopra al baldacchino di Ercole) l'immagine della Fama alata; in due ovali

[81] Per notizie su altri cicli erculei eseguiti nel primo Cinquecento, rinvio a Campbell 2002: dodici arazzi con le fatiche per Maria d'Ungheria realizzati nel 1535 (pp. 278, 337, 359, 402); il set di cinque pezzi (perduto) disegnato da Dosso Dossi tra il 1542 e il 1545 (pp. 485-6); il set del 1547 per Enrico VIII su disegni attribuiti a Michiel Coxcie (p. 402); i sette arazzi per la Sala di Ercole a Palazzo Vecchio in Firenze su disegni di Girolamo Mucchietti, di cui sopravvive un solo arazzo, eseguiti tra il 1558-1559 (pp. 501-2); il perduto set per Ercole II d'Este disegnato da Ludovico Settevecchi tra il 1560 e il 1561 (p. 488).

[82] Cfr. l'ampia scheda di Campbell 2002, pp. 246-52.

simmetricamente disposti ai suoi lati, in due ovali marcati da una cornice (come nell'armatura di Libaerts), ancora due scene di imprese erculee: a sinistra, Ercole bambino strozza i serpenti; a destra, Ercole bambino studia, leggendo un libro posto sopra un leggio. Nella fascia inferiore, altre due imprese dell'eroe: a sinistra, Ercole, accompagnato da Minerva e Mercurio, incatena Cerbero; a destra, Ercole colpisce con una freccia il centauro Nesso che ha rapito Deianira.

Le interpretazioni complessive di questo arazzo hanno riconosciuto la sua funzione comunicativa finalizzata a proporre l'equivalenza tra papa Leone X ed Ercole: *exemplum virtutis* del principe sovrano pontefice. Una virtù eroica: perché fondata sulla forza della ragione e sulla prudenza nelle azioni, acquisita anche tramite lo studio; perché consapevole del valore iconologico (non più allegorico) delle immagini degli antichi dèi ed eroi[83].

3. *Principi prima del Principe: discorsi e immagini.*

Da papa Leone X all'imperatore Francesco Giuseppe: il nuovo prospetto dell'Hofburg su Michaelerplatz è finalmente completato, tra il 1889 e il 1893, con un monumentale ingresso di rappresentanza agli appartamenti del palazzo imperiale (è il Michaelertrakt); la facciata, scandita da quattro coppie di colonne, poggia su di un alto basamento marcato da quattro colossali statue collocate in corrispondenza del punto di appoggio delle colonne: Ercole e l'idra, Ercole e le Amazzoni, Ercole e i Titani, Ercole e Cerbero. Certo, a questa data, ormai, l'immagine dell'eroe antico è uno stereotipo banalizzato, un luogo comune inerziale (praticato da scultori austriaci contemporanei con magniloquente stile accademico), ma pur sempre assolve il suo compito comunicativo, che continua a significare la magnanima forza della sovranità (in questo caso: imperiale). Ercole conserva ancora, dunque, la propria funzione connotativa, in quanto icona simbolica del principe *imperator*, del suo virtuoso potere, tanto più che non è il solo elemento decorativo sul nuovo corpo di fabbrica. Le quattro statue di Ercole sono accompagnate infatti, sempre sulla facciata, da altri due gruppi che rappresentano il Mare e la Terra (cioè, i domini dell'impero asburgico); e

[83] Rinvio all'analisi iconografica di Campbell 2002, pp. 250-1, che analizza le ragioni per cui alcuni motivi erculei siano presenti anche nel ciclo degli atti degli apostoli.

soprattutto, varcato l'ingresso del Palazzo, si correlano a una tanto più articolata iconografia, che mette in gioco ancora il mito di Augusto imperatore e del suo buon governo. Nell'ottagono sormontato dalla grandiosa cupola che porta all'interno dell'Hofburg sono collocate altre dieci sculture (in nicchie); e se quattro hanno come soggetto figure singole di donne (rappresentano altrettante virtù canoniche, peraltro non indicate), le altre figure sono di gruppo e tutte con un titolo registrato sul basamento: «Providentia Augusti» («la provvidenza di Augusto»), «Pietas Augusti» («la pietà di Augusto»), «Profectio Augusti» («la partenza di Augusto»), «Adventus Augusti» («l'arrivo di Augusto»), «Spes publica» («la speranza pubblica»), «Fides publica» («la fede pubblica»). A Vienna, dunque, a fine Ottocento, è ancora in servizio lo stesso codice iconologico che strutturava, quasi quattro secoli prima, la comunicazione visiva della *Camera picta* del Palazzo Ducale di Mantova: qui, sulla volta, le favole antiche di dèi e di eroi (con Ercole protagonista) e la serie degli antichi imperatori, referenti diretti della famiglia del principe che si dispone sulle pareti della sala.

E tra papa Leone X e l'imperatore Francesco Giuseppe, Luigi XV re di Francia: nel castello di Versailles è inaugurato, il 26 settembre 1736, il salone di Ercole. La sua ampia volta è decorata a tutto campo dall'affresco di François Lemoyne che rappresenta l'*Apoteosi di Ercole*: l'eroe, coperto dalla pelle del leone nemeo, sale all'Olimpo sopra un carro trainato dai geni delle virtù, accolto da tutti gli dèi in festa. Ancora Ercole a rappresentare la gloria della monarchia di Francia, la virtù divina dei suoi sovrani: Ercole, virtuoso eroe vincitore di mostri e di vizi, ancora e sempre icona del perfetto principe sovrano[1].

A Versailles come a Vienna abbiamo l'impiego di un consolidato luogo comune, che dura, pervasivo, da secoli: nella sua lunghissima carriera affiora continuamente e ovunque, in libri manoscritti e a stampa, in dipinti e disegni, in affreschi e incisioni, in statue e bassorilievi, in arazzi e armature, in case private e su pubbliche piazze. Come ho già detto, se nella tradizione medievale è figura del prode cavaliere errante di avventura in avventura, Ercole diventa, nell'Europa classicistica di Antico regime, la proiezione iconica e simbolica del principe sovrano, oltre che del moderno gentiluomo: rappresenta le loro nuove virtù che riconnotano strategicamente l'esercizio ordinario del mestiere delle armi e le pratiche di governo, cioè la competenza attiva delle arti e delle lettere, a imitazione degli Antichi, la magnificenza liberale, la politezza,

[1] Cfr. *Apothéose* 2001. Per la tradizione erculea nelle immagini dei sovrani europei di Antico regime, rinvio a Polleross 1998.

la grazia, e quindi il lessico primario delle favole antiche di dèi e di eroi, i suoi simili, i suoi antenati.

Per arrivare a Luigi XIV e a Francesco Giuseppe occorre partire da molto lontano, dal processo di costituzione di questo paradigma iconico della sovranità destinato a tanto lunga durata, e precisamente dalla serie rilevantissima dei discorsi *de principe* prodotti dalla cultura umanistica italiana ed europea (fino a Erasmo e a Budé), ancora troppo oscurata dall'eccesso di luce del *Principe* di Nicolò Machiavelli (scritto – ricordo – nel 1513, ma in prima edizione solo nel 1531, postumo)[2]. Tutti questi principi prima del *Principe* concorrono, infatti, a elaborare l'immagine politica del moderno principe gentiluomo: una politica che non è la nostra, perché è geneticamente intrecciata con l'etica e l'economica, esattamente come nel discorso classico. In questi testi il professionista delle lettere, cioè l'umanista, propone al suo signore (nella tradizione dei discorsi di *institutio*: cioè, di formazione) un modello complessivo di comportamento che vale sia per l'esercizio pubblico del potere, sia per il governo della sua casa e famiglia privata (la corte, appunto): e in questo modello l'impiego del paradigma erculeo è costante.

Il *De Principe* di Bartolomeo Platina, a esempio, è scritto tra il 1470 e il 1480 per il Federico Gonzaga, figlio di Ludovico III marchese da di Mantova (dal 23 settembre 1444 all'11 giugno 1478) e destinato a succedergli, anche se per breve tempo: morì infatti il 14 luglio 1484. Nella selva dei precetti e delle considerazioni che pervadono i tre libri del trattato[3], fitti di allegazioni esemplari di personaggi della storia antica e di scrittori classici, è riconoscibile la nuova funzione di Ercole, in particolare quando Platina tratta *de re militari*, cioè del mestiere delle armi o dell'arte della guerra. È l'Ercole *prodicius*, l'Ercole al bivio, che sceglie la via della virtù, in quanto esercizio positivo del poter essere liberale, magnifico, provvidente, pietoso, benevolo eccetera:

> Ferunt Herculem, ut est apud Zenophontem, cum primum pubesceret, quod tempus a natura ad deligendum quam quisque viam sit ingressurus datum est, exisse in solitudinem atque ibi sedentem diu secum multumque dubitasse, cum duas cerneret vias, unam voluptatis, alteram virtutis, utram ingredi melius esset. Virtutem vero amplexus, spreta voluptate, orbi terrarum imperavit, ut fabulae tradunt, pelle leonis quem interfecerat et clava in proeliis usus ad domanda monstra, quae humano genere officerent. Aurum et argentum, ut heroem decet, nihil fecit, nisi quantum amicis erogaret: fuere quibus et boves

[2] Rinvio alle considerazioni consegnate da Giacomo Ferraù alla sua introduzione di Platina 1979.

[3] La loro articolazione segue l'archetipica distinzione tra *domi* (quanto riguarda la casa e la famiglia del principe: libro I) e *foris* (quanto riguarda le occupazioni fuori di casa: in particolare, la caccia e la guerra); il II libro tratta del buon governo del principe.

et armenta donaret omnia sua existimans et benevolentiam accipientium multifaciens. Non voluptati deditus aut avaritiae sed virtuti et utilitati hominum serviens totum orbem terrarum peragravit: hinc est quod postea suo merito in deos translatus est[4].

La scelta della virtù non riguarda la vita contemplativa, bensì è la forma produttiva del potere: solo per questo Ercole «orbi terrarum imperavit», ma per il bene (*utilitas*) del genere umano. Il principe moderno deve seguirne l'esempio, farsi Ercole, cioè assumerne il modello eroico di *imperium* come sua propria e costitutiva seconda natura, per il bene dei suoi sudditi E che poi nell'immagine generosa di questo Ercole benefattore dell'umanità emerga subito la componente economica (le ricchezze funzionali alle amicizie, che nel lessico di questa società e di questa cultura sono anche le relazioni politiche e le clientele)[5], è il segno evidente di come la virtù della liberalità, come spesa magnifica e benefica, sia il valore nuovo che fa ormai la differenza nella costruzione dell'identità politica ed etica del moderno principe (e del moderno gentiluomo)[6].

Il suo *imperium* e la sua *maiestas*[7] non sono fondate soltanto sulla forza: richiedono di essere legittimate anche dalla piacevolezza e dall'umanità (che sono i valori nuovi promossi dagli umanisti, e che troveranno la loro più significativa elaborazione nel *De sermone* di Giovanni Pontano, a fine Quattrocento, mentre iniziano le guerre d'Italia e si sfalda il regno aragonese)[8], e soprattutto dal buon gover-

[4] Platina 1979, pp. 158-9; è direttamente citata la testimonianza del sofista greco Prodico trasmessa da Senofonte: «narrano che Ercole, come si legge in Senofonte, all'inizio della sua adolescenza (quest'età è data dalla natura proprio perché ciascuno possa scegliere la propria strada prima di intraprenderla), si ritirò in un luogo solitario e qui sedendo a lungo rimase in grande dubbio su quale strada fosse meglio scegliere tra le due che intravvedeva, la prima del piacere, la seconda della virtù. Ma una volta che abbracciò quella della virtù, disprezzando quella del piacere, dominò l'intero mondo, come ci raccontano i miti antichi, usando la pelle del leone che aveva ucciso e la clava per domare i mostri che nuocevano al genere umano. Ritenne che l'oro e l'argento non valevano nulla, così come conviene a un eroe, se non nella misura in cui poteva distribuirli ai suoi amici: ci furono alcuni ai quali donò buoi e armenti stimando che fossero loro tutti i suoi beni e quindi valutando molto la benevolenza di chi riceveva questi doni. Non fu dedito al piacere o all'avarizia, ma servendo la virtù e il bene degli uomini attraversò l'intero mondo: per questo fu trasportato, dopo la sua morte, tra gli dèi, solo per i suoi meriti».

[5] Alle amicizie, in generale, del principe è dedicato un capitolo del I libro e all'amicizia in particolare dei nobili il capitolo successivo: cfr. Platina 1979, pp. 69-75; anche perché, per antico assioma, è ben difficile distinguere l'amico dall'adulatore (pp. 75-7).

[6] Un intero capitolo del II libro tratta proprio *De liberalitate et magnificentia*, subito dopo la condanna dell'avarizia: cfr. Platina 1979, pp. 128-142.

[7] Cfr. il capitolo *De maiestate et felicitate principis* nel I libro: Platina 1979, pp. 84-7.

[8] Cfr. il capitolo *De comitate et humanitate principis* sempre nel I libro: Platina 1979, pp. 81-4.

no secondo *prudentia*, nel senso proprio della *phrónesis* greca (cioè, la saggezza, distinta ma correlata alla *sapientia* (*sophía*)[9], e dalla costellazione delle virtù politiche di sempre (*iustitia*, *fides*, *clementia*, *modestia*) e nuove (*liberalitas*, *magnificentia*)[10]. È una categoria profondamente rinnovata, dunque, quella della *fortitudo*, che da sempre ha la sua figura di riferimento primario in Ercole[11]: non più brutale esercizio della forza di un indomito guerriero e di un tiranno, bensì autocontrollo di sé e della violenza dell'animo (*fortitudo domestica*), buon governo e perizia militare (*fortitudo bellica*), finalizzati all'*utilitas* dei sudditi.

Ercole torna ancora a testo. Quando Platina ricorda la sua impresa contro l'idra di Lerna, come *exemplum*, per il buon principe moderno Ercole, dei necessari interventi di bonifica delle paludi (e questo ammonimento è mirato ai signori di Mantova, assediata dalle acque: e tanto più vale per gli Este di Ferrara, impegnati in colossali opere di bonifica)[12]. E quando definisce l'immagine del principe *imperator* di eserciti, capitano virtuoso, il nome dell'eroe emerge in un contesto di grandi condottieri antichi (Quinto Fabio Massimo, Marcello, Annibale, i due Scipioni, Caio Mario, Pompeo) accanto a quello di Alessandro Magno[13]: esattamente nei termini in cui, tra qualche anno, Andrea Mantegna affiancherà sulla volta della *camera picta* nel Castello di San

[9] Cfr. il capitolo *De prudentia* che apre il II libro: Platina 1979, pp. 102-7; la *prudentia* vi è definita nei termini classici di «rerum expetendarum fugiendarumque scientia» (scienza di cioè che deve essere perseguito e di ciò che deve essere evitato), esercitando il buon giudizio (*De consilio*: Platina 1979, pp. 107-16).

[10] Cfr. Platina 1979, pp. 112-6 (*De iustitia*), 116-9 (*De fide*), 121-4 (*De clementia*), 146-50 (*De modestia*), 134-42 (*De liberalitate et magnificentia*).

[11] Cfr. Platina 1979, pp. 142-6: *De fortitudine*; Ercole non vi è, però, mai citato.

[12] Cfr, Platina 1979, p. 152: «Dessiccandae etiam paludes sunt, si ad ubertatem et salubritatem aeris facit. Quod Hercules in Lernaea fecisse tradunt: nihil enim aliud est secuisse tot hydrae renascentia capita, quam paludem Lernaeam scaturientem ferro, igne, cloacis dessiccasse» («Le paludi devono essere bonificate, se serve alla fecondità dei campi e alla salubrità dell'aria. Narrano che Ercole abbia fatto proprio questo nella palude di Lerna: tagliare le tante teste dell'idra che continuamente rinascevano non significa altro che avere prosciugato la palude di Lerna con ferro, col fuoco e con gli scarichi»). Questa interpretazione idraulica dell'impresa erculea contro l'idra era già nei mitografi mediolatini.

[13] Cfr. Platina 1979, p. 161. Anche la definizione dell'*imperator* moderno può essere opportunamente citata: «Bellandi quoque virtutem existimo in principe esse oportere, sed huic ministrae comitesque sint innocentia, temperantia, fides, ingenium, facilitas, humanitas, beneficentia omniaque postremo quae in magno imperatore esse debent» (Ritengo opportuno che il principe abbia anche la virtù bellica, ma a questa siano ministre e compagne l'innocenza, la temperanza, la fede, l'ingegno, la facilità, l'umanità, la capacità di dare, e tutto ciò che deve avere un grande condottiero). Per la costruzione dell'immagine del grande capitano colmo di ogni virtù, cfr. Fantoni 2001.

Giorgio, a Mantova, le immagini di antichi e grandi *imperatores* accanto a quelle di Ercole[14].

Da Mantova gonzaghesca a Napoli aragonese: nel trattatello *De fortitudine* (del 1481) Giovanni Pontano, impiega lo stesso repertorio di luoghi comuni e di esempi desunti dal mondo antico dispiegato da Platina per ribadire la validità della sua distinzione (nel *De Principe*) tra la fortezza «bellica et heroyca» e quella *domestica*. La prima riguarda i comportamenti del principe fuori della sua casa e famiglia, ed è poi da Pontano ulteriormente connotata come «fortitudo civilis», propria di colorò che «ob honorem pugnent» («combattono per ragione di onore»: cioè, tutti i nobili); la seconda riguarda la sua vita privata, personale e relazionale, che pur sempre è a vita di un principe (a rischio di rivolte e rivolte, povertà ed esilio), e comunque di un nobile che presta servizio per un signore (a rischio di servitù).

Comunque sia, pubblica o privata, la fortezza del moderno principe (e gentiluomo) ha la sua appropriata e conveniente icona simbolica in Ercole, come Pontano indica sin dalle battute iniziali del trattatello:

> ipsam autem fortitudinem priscis illis temporibus tanto in precio fuisse constat ut in quibus maior videretur eos et heroes vocarent et semideos venerarentur. Hinc Hercules coelum meruit: hinc quaecunque in orbe terrarum praeclara essent atque admirabilia ad Herculem a posteris relata sunt[15].

La fortezza di cui Pontano intende ragionare è dunque quella degli antichi, fondata sul principio del giusto mezzo (come tutte le virtù), nobile e generosa, finalizzata al bene comune, in grado di assicurare non solo la fama e la gloria, ma anche l'apoteosi nei cieli: per merito di imprese eccezionali, tutte, in quanto tali, degne di Ercole. E poi, quando definisce l'ambito proprio di esercizio della *fortitudo* (sia domestica che eroica), non può che sviluppare l'*exemplum* erculeo; tanto più quando tratta specificamente «de fortitudi-

[14] Di Mantegna più avanti; per ora un solo riscontro, laterale e pertanto ancor più significativo, nella fittissima trama di presenze erculee nelle immagini cinquecentesche contestualizzate ad altri eroi antici: il portale di Palazzo Stanga (a Cremona, ma conservato al Louvre) è un arco di trionfo saturo di icone stereotipe di questo repertorio di guerra e di vittoria, con le immagini (in medaglioni) degli antichi imperatori Cesare, Adriano, Vespasiano, Traiano, e dei moderni signori Ludovico Maria e Giovanni Galeazzo Sforza; sulle strutture portanti dell'arco, sempre in medaglioni, le immagini di Perseo e di Ercole.

[15] Pontano 1520, p. 5*v*: «risulta evidente che questa fortezza sia stata nei tempi antichi tanto apprezzata che coloro nei quali era maggiormente riconosciuta erano sia chiamati eroi sia venerati come semidei. Per questo Ercole meritò il cielo, per questo tutto ciò che nel mondo fosse eccezionale e meraviglioso fu dai posteri riferito a Ercole».

ne heroyca deque viris fortibus» («della fortezza eroica e degli uomini forti»). Dopo aver rievocato alcune fatiche erculee, Pontano così conclude:

> quibus vero laudibus, quantaque gloria fortium virorum obitus sint prosequendi, illud plane docuit, quod hominum consensu Hercules in deorum est numero habitus. Et vero florentissimae urbes, populique bene instituti, reges item, iis qui in bello, in maximis reipublicae periculis mortem oppetissent, statuas ponere honoresque maximos habere etiam inter divos referre consueverunt, a quibus ne christianis quidem dissentiunt, qui divinos honore martyribus tribuunt, licet illorum mortes ad Deum potius quam ad virtutem decusque referantur[16].

L'argomentazione di Pontano è di notevole rilievo: non tanto perché ribadisce come il destino degli uomini forti sia la gloria e l'apoteosi (sul modello di Ercole), ma soprattutto perché riconosce la specificità di questo farsi dio da parte dell'eroe, marcandone la differenza rispetto ai martiri cristiani: la motivazione classica (e pagana) del gesto eroico è infatti la *virtus* e il *decus* (il decoro proprio e costitutivo di chi è nobile: cioè, l'onore), e, per antico assioma, la virtù è premio a se stessa (come pure l'onore). L'icona simbolica di Ercole è dunque pienamente restituita alla sua *pristina forma*, alle sue funzioni originarie, senza più interferenze con la tradizione allegorizzante elaborata dalla patristica: eroe tra gli dèi, modello di gloria e di apoteosi mediante l'autonomo esercizio della *virtus* e del *decus*. E questa è l'etica primaria del gentiluomo moderno: il luogo di fondazione della sua stessa nuova identità.

Il modello erculeo dell'eroe è ancora citato da Pontano, che ne riassume così la funzione rappresentativa generale: «Hos Graeci heroes dixerunt: quorum honoratissimum Herculem faciunt ob totiens exanclatas erumnas totque monstra perdomita: ut nec iniuria, quae bellica a multis dicitur, heroycam agnominare placuerit ab heroibus»[17]. Questa eroicità classica è immediatamente riferita al principe moderno *im-*

[16] Pontano 1520, p. 10*r*; «Il fatto che Ercole, per unanime consenso degli uomini, sia considerato parte del numero degli dei, insegna chiaramente con quali lodi e con quanta gloria siano da celebrare le morti degli uomini forti. E infatti le città più fiorenti e i popoli meglio ordinati dalle leggi, gli stessi re, presero la consuetudine di innalzare statue e riservare i più grandi onori a coloro che andarono incontro alla morte nelle guerre e nei più gravi pericoli della repubblica, considerandoli anche come dèi. Da queste consuetudini non dissentono neppure i cristiani, che attribuiscono onori divini ai martiri, anche se riferiscono le loro morti a Dio, piuttosto che alla virtù e al decoro onorato».

[17] Pontano 1520, p. 25*v*: «i greci li hanno chiamati eroi: e considerano Ercole il più degno di onore tra tutti costoro per le tante fatiche sopportate e per i tanti mostri sconfitti: cosicché non è ingiusto chiamare eroica quella virtù che da molti è definita militare, proprio per via degli eroi».

perator (e quindi, per la proprietà transitiva che regola l'etica d'Antico regime, passa a indicare l'*officium* del nobile cavaliere, che serve il suo principe e signore con il mestiere delle armi), con l'esplicita rievocazione di un archetipo pesante della cultura aristocratica occidentale, la bella morte: «Hanc igitur qui fuerit amplexatus, qui gravissimis rebus ac laboribus perferendis quique difficillimis belli periculis aut pervincendis assuevit, aut ita sese instituit, ut si minus id assequi possit, pulcherrima morte decumbat, is ille est sine controversia fortis atque in heroum numero percensendus»[18].

Potrei estendere oltre questa ricognizione tra i testi degli umanisti italiani, ma credo che l'economia complessiva degli impieghi modellizzanti di Ercole ben poco cambierebbe, rispetto a quanto sin qui rilevato, anche se certamente la sua grana risulterebbe tanto più fine, consentendo di riconoscere alcuni dettagli del suo funzionamento argomentativo e semantico che altrimenti si perdono: a esempio, nel *De vera nobilitate* (del 1475) Cristoforo Landino propone Ercole non solo come campione della vita attiva e della virtù civile, ma anche come rappresentazione della Ragione, in senso neoplatonico[19]; e nella *Vita Herculis*, completata in Vaticano nell'ottobre 1513, Lelio Gregorio Giraldi proietta l'esemplarità delle sue eroiche imprese sull'attività di papa sovrano che Leone X sta dispiegando[20].

E così avanti lungo tutto il Cinquecento, fino all'*Iconologia* di Cesare Ripa (in prima edizione nel 1593), che, come è ben noto, condensa l'esperienza classicistica in una galleria di luoghi comuni pronti per il riuso: l'equivalente iconico della «virtù eroica» è l'Ercole nudo appoggiato alla clava e coperto dalla pelle del leone (con immediato rinvio alla statua dell'Ercole Farnese, cioè ai modelli antichi), oppure l'Ercole che lotta con un drago o con la cerva di Cerinea; ma

[18] Pontano 1520, p. 25*v*: «chi avrà abbracciato questa virtù, nel condurre a termine imprese importantissime e fatiche o nei difficilissimi rischi della guerra, o si abitua a perseguire la vittoria oppure deve darsi una formazione tale che se si rende conto che può poco conquistare tutto ciò, cada almeno con una morte bellissima: costui senza dubbio alcuno dovrà essere considerato forte e annoverato nel numero degli eroi»; per il tema della bella morte rinvio a Domenichelli 2002.

[19] Cfr. Campbell 2002, p. 250.

[20] Ho usato materiali di umanisti italiani per la sola ragione che per molto tempo sono i soli a circolare e a costituirsi in tradizione: del tutto singolare mi sembra, infatti, la situazione borgognona, dove alla straordinaria ricchezza di oggetti d'arte e di lusso non corrisponde alcuna elaborazione testuale. Ma le dinamiche su scala europea del processo culturale che fonda il paradigma della modernità classicistica richiederebbero ovviamente una ricognizione ben più accurata, soprattutto prima di Erasmo.

anche la virtù della magnanimità è rappresentata da Ercole «nudo che con la destra mano tenghi la clava in spalla con bella attitudine e con la sinistra guidi un leone e un cignale congiunti insieme» (Ripa 1984; cioè, una trasformazione dell'immagine dell'*Hercules gallicus*); e complessivamente questa virtù eroica e magnanima è una «propria disposizione e facultà principale dell'anima in atto e in pensiero volta al bene sotto il governo della ragione, anzi è la ragione istessa»: è, dunque, la virtù politica del principe sovrano. Ripa fornisce anche tutte le più opportune spiegazioni iconologiche: Ercole è nudo perché nuda è la virtù («non cerca ricchezze, ma l'immortalità, gloria e onore»), la clava e la pelle del leone sono segni di grandissima forza, ma anche di generosità e forza d'animo (la pelle) e di ragione (la clava) eccetera.

Ma, come ho ricordato più volte, non sono solo gli umanisti a costruire il modello eroico di Ercole come icona simbolica del moderno principe e del moderno gentiluomo. E infatti un po' ovunque in Europa, in un arco di tempo non illimitato, nel lungo autunno del Medioevo, sono pubblicati romanzi in volgare dedicati all'eroe antico: Henrique de Villena racconta in spagnolo *Los doce trabajos de Hércules* («le fatiche di Ercole»)[21]; su committenza dei duchi di Borgogna, Raoul Le Fèvre narra in francese *Les prouesses et vaillances d'Hercule* («le prodezze e le imprese di Ercole»)[22]; Pietro Andrea de' Bassi scrive per i signori di Ferrara *Le fatiche di Ercole* (verso il 1430-1540; ma in prima edizione nel 1475, sempre a Ferrara). Queste opere si assomigliano tutte, con il protagonista cavaliere tra cavalieri, che ben poco ha a che vedere con l'Ercole del repertorio mitografico originario; ma sono ricettive anche di fermenti diversi e nuovi.

Dei tre romanzi ora citati scelgo l'ultimo, e non solo per evidenti ragioni di competenza, ma anche perché prospetta un'economia semantica chiaramente orientata in senso encomiastico: a Ferrara, infatti, Ercole è il nome proprio di due principi regnanti, e a

[21] Cfr. Villena 1994; con più edizioni: Zamora 1483, Valencia 1497, Burgos 1499.

[22] Cfr. Le Fèvre 1987; l'opera è un estratto dell'ampia opera sulla guerra di Troia: *Le recueil des histoires de Troye* (Bruges 1473, Bruges 1476, Haarlem 1485, Lione 1490, Lione 1494, Parigi 1494, Haarlem 1485). Ricordo che Le Fèvre, come ho già detto, è autore di un ancor più fortunato libro su un altro eroe della mitografia antica, Giasone, effigiato sulla corazza dell'armatura di Eliseus Libaerts: *L'histoire de Jason*, in prima edizione a Bruges, in Borgogna, nel 1475; cfr. Le Fèvre 1971; Galinsky 1973, pp. 197-9.

lungo, nella fase calda del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento[23].

A Ferrara estense, dunque, sulla scia di questa singolare *aequivocatio* onomastica: a esempio, la famosa «addizione erculea» che trasforma il corpo fisico della città (realizzata tra il 1492 e il 1510, sotto la guida dell'architetto Biagio Rossetti) non rinvia solo al duca Ercole I che la promosse, ma ne connota anche la caratteristica eroica, degna di Ercole antico; e così via, fino al poema eroico di Giovan Battista Giraldi Cinzio, l'*Ercole*, di cui ho già trattato, seppure velocemente, in *aequivocatio* encomiastica con il nome del duca Ercole II[24].

Nella corte di Ferrara, già ai tempi del marchese Niccolò III[25] è attivo Pier Andrea de' Bassi, autore di un romanzo in prosa intitolato *Le fatiche de Hercule*, ma noto anche per un suo commento al *Teseida* di Giovanni Boccaccio: se la sua composizione è conclusa prima del 1441, anno di morte di Niccolò III, certamente è iniziata dopo la nascita, nel 1431, del suo primogenito Ercole[26]. Non mi soffermo sull'impianto dell'opera (Bassi elenca e narra ventitré fatiche, riorganizzando le trentuno delle *Genealogie* di Boccaccio), né sulle sue funzioni narrative, mediate dalla tradizione dei racconti di cavalleria mescidata alla tradizione mitografica mediolatina: il romanzo è un intrattenimento narrativo destinato alla lettura ad alta voce. Rilevo

[23] Ercole I (26 ottobre 1431-25 gennaio 1505), figlio di Nicolò III e Ricciarda di Saluzzo, fu duca di Ferrara, Modena e Reggio dal 1471 alla morte, succedendo ai fratelli Leonello (21 settembre 1407-1° ottobre 1450; duca dal 1441) e Borso (24 agosto 1413-20 agosto 1471); il 4 luglio 1473 sposò Eleonora d'Aragona, dalla quale ebbe tre figli: Alfonso (duca dal 1505 al 1534), Isabella (sposò Francesco Gonzaga marchese di Mantova), Beatrice (sposò Ludovico Sforza detto il Moro duca di Milano). Ercole II (5 aprile 1508-3 ottobre 1559), figlio di Alfonso e Lucrezia Borgia, fu duca di Ferrara, Modena e Reggio dal 1534 alla morte, succedendo al padre; sposò Renata di Francia il 28 giugno 1528, dalla quale ebbe cinque figli: Alfonso (duca dal 1559 al 1597), Luigi (cardinale), Anna (sposò Francesco di Guisa), Lucrezia Maria ed Eleonora.

[24] Ma nella cultura ferrarese il gioco dell'*aequivocatio* encomiastica (e cortigiana) sul nome del principe è una costante: basti ancora il rinvio ad Antonio Tebaldeo, autore di rime per Ercole I d'Este che si aprono con questo gioco. Per la complessità della presenza erculea in Ferrara, rinvio a Tissoni Benvenuti 1993, che non solo rileva l'ambiguità del sintagma «addizione erculea», ma osserva come alla corte estense Ercole diventi un «tema obbligato delle allusioni cortigiane, ma anche oggetto di intere opere, dall'*Herculeia* di Mario Filelfo, ponderoso poema in esametri latini che occupa ben 283 carte dell'Estense latino 322, al più noto *Ercole* del Giraldi Cinzio»; segnala anche i travestimenti di miti erculei nell' *innamoramento di Orlando* di Boiardo e nell'*Orlando furioso* di Ariosto, e perfino nella *Gerusalemme liberata* di Tasso (p. 776).

[25] Nacque nel 1383 e morì nel 1441: marchese dal 1393; tre dei suoi numerosi figli gli succedettero al potere: Leonello, Borso, Ercole I.

[26] Oltre a Tissoni Benvenuti 1993, rinvio a Matarrese 1993; per le profonde contaminazioni tra la tradizione mitografica, quella cavalleresca e quella ovidiana, cfr. Montagnani 1983.

però che nel romanzo è stata riconosciuta anche la funzione educativa propria di uno *speculum principis* («specchio del principe»), ancora secondo l'illustre tradizione medievale di questa tipologia discorsiva; e questa funzione trova nell'immagine di Ercole il suo riferimento esemplare: il principe potrà raggiungere la perfezione esemplata dall'eroe antico solo se sarà in grado di imitarlo nella prova di Ercole al bivio, optando, ovviamente, per la vita attiva ed eroica. Bassi però si allontana dall'impianto argomentativo degli *specula* mediolatini: l'esemplarità modellizzante è infatti consegnata autonomamente al racconto delle fatiche di Ercole, che si svolge in termini estranei alla tradizione interpretativa allegorica, ma è sempre pronto a segnalare come siano state tutte a beneficio e utilità dei popoli devastati da mostri e da tiranni[27].

I fermenti nuovi che affiorano nel romanzo di Bassi non si avvertono solo nella clamorosa citazione a testo del grande umanista Guarino Veronese (chiamato a Ferrara dal Marchese Niccolò III nel 1434), ma anche nell'emergere di alcuni spunti argomentativi che sono propri della moderna cultura classicistica in costruzione (soprattutto per opera di Guarino e dei suoi sodali e allievi). A Ferrara, del resto, per gli antichi dèi ed eroi era da tempo iniziato il restauro della loro *pristina forma*: è famoso il carnevale del 1433, con una mascherata mitologica organizzata in ogni dettaglio (per istanza della scena teatrale che rinasce), alla quale partecipano Leonello d'Este e Guarino Veronese; dèi in maschera, ma già icone simboliche: Apollo, Bacco, Esculapio, Marte, Bellona, Mercurio, Priapo, Venere, Cupido, le Furie, e quindi Ercole; e un altro umanista di corte, Angelo Decembrio, nella sua *Politia litteraria* (in prima stesura già nel 1447: è dedicata a Leonello: la politezza, la perfezione formale, della scrittura letteraria), dà notizia che nel palazzo del giovane principe è stata realizzata una «Herculis effigies picta, leonis exuviis insignita, hydram sternentis»[28]; mentre un bronzetto ferrarese del 1477 presenta l'effigie di Alfonso d'Este come Ercole bambino[29]. Ma Ercole era di casa a Ferrara: già negli affreschi della sala principale di Palazzo Paradiso, realizzati alla fine del Trecento[30].

[27] Cfr. Tissoni Benvenuti 1993, p. 785.

[28] «Un'immagine dipinta di Ercole, ricoperto della pelle del leone, che abbatte l'idra». Per queste notizie rinvio a Tissoni Benvenuti 1993, pp. 791-2.

[29] È conservato presso la National Gallery of Art di Washington.

[30] Cfr. Varese 1976; ma il luogo simbolico del ritorno dell'antico a Ferrara è lo studiolo di Belfiore, su progetto iconografico di Guarino Veronese, avviato da Leonello e concluso da Borso d'Este: con il ciclo delle immagini delle nove Muse (rinvio a *Muse e il Principe* 1991).

Torniamo al romanzo di Bassi. Nella dedica al marchese Niccolò III non solo riconosce di averlo scritto su sua diretta commissione («a la cui recreatione e gloria ho compilate» le *Fatiche de Hercule*, ribadirà in conclusione)[31], ma sviluppa un'articolata argomentazione in merito all'equivalenza (*equiperatione*) tra Ercole e il Principe che è opportuno riportare ampiamente, perché fissa l'impianto futuro di questo fortunatissimo luogo comune:

> E se l'alta vostra virtù et excelente vostra grandeza queste fatiche desidera tutte inseme vedere non me maraviglio né alcuno altro ne de' prendere admiratione, per che a tutto el mondo è noto quanti e quali siano stati li exercitii vostri, li affanni, li periculi e le victorie: digna equiperatione a li memorandi gesti del famoso Hercule.
>
> E che questo con veritade exprima non passionato da amore, da speranza de futuro bene, da voglia de blandire la sublime vostra signoria, o da altro che dire o imaginare se possa, con manifeste prove se po discernere per chiaschuno al quale in se non regni passione alchuna, se dritamente considera quante e quale fossero le insidie occulte e palese, quanti lacioli anci laci fossero a vuy ne la tenera vostra etade posti e tesi, e anchora da poi che homo fusti quanti novercale infestatione velade de migliara de adulamenti vi siano state fatte, come virilmente a tutte habiati presi ripari e victurioso rimaso, cero mi concluderà vuy ad hercule simile e del grande Hercule el nome meritare.
>
> Né io solo sono in questa oppinione, ma in publico per veridici homini de auctorità gravi con sermoni largi et ornate scripture se ne rende testimonio vero. E a chi non è noto, azò che le laude vostre recevessero perfectione che uno gioveneto da l'alto dio nanci el tempo amaestrato de Venesia gientilhomo de la casa Cornelia de li laudandi vostri gesti ha meravigliosamente scripto, facendone de le quatro virtù cardinale digno possessore con fulgido stille equiperandove ne la forteza ad Hercule e numerando multi mostri infesti e damnosi a tutto el mondo e de tutta Italia abominevole vergogna domati e superati da la vostra alta possanza. E certo tanto altamente le predicte cosse custui descripte ha, che se Cicerone de novo venisse in luce non le potrebbe megliorare. Et ha permesso questo lo altissimo dio azò che a la sublime vostra gloria occorra quello che 'l propheta David de Christo dice: «Ex ore infantium et lactantium perfecisti laudem». Non se meravigli dunque alcuno se le predite fatiche simele a le vostre desiderati[32].

Le imprese del Principe (*exercitii*, *affanni*, *periculi*, *vittorie*) trovano «digna equiperatione» solo nei «memorandi gesti» di Ercole: Bassi precisa che non si tratta né di un'opinione personale né di un'esagerazione encomiastica, bensì di una presa d'atto di fatti ampiamente documentati (con «manifeste prove»). È il riscontro della storia, dunque, e non il labirinto delle favole a radicare il mito di Ercole come modello di riferimento obbligato del buon governo del prin-

[31] Bassi 1475, p. 59*r*.
[32] *Ibid.*, p. 2*rv*.

cipe: le azioni compiute da Niccolò III per sfuggire alle tante insidie occulte e palesi (il riferimento è alla delicata prima fase della sua signoria: per la *tenera* età) e per superare le continue difficoltà sono state tutte *virilmente* sopportate e vittoriosamente risolte; su questo doppio fattore si basa la similarità con Ercole: ne consegue quindi la «digna equiperatione» delle loro eroiche fatiche, ma anche il dovere di testimoniare da parte degli scrittori e dei poeti («veridici huomini de auctorità»). Anche questo luogo comune di antica fondazione partecipa alla costituzione dell'economia classicistica dell'eroe: definisce infatti l'*officium* proprio dell'arte, che consiste nella comunicazione di questa eroica equivalenza, sia in testo che in immagine, per renderla universalmente pubblica, per lode e per memoria dei moderni eroi (come un ritratto, come un'armatura, come una poesia). Esattamente come ha fatto quel «gientilhomo de la casa Cornelia», che ha scritto del principe come «digno possessore» delle quattro virtù cardinali (cioè: prudenza, giustizia, fortezza, temperanza), equiparandolo nella fortezza a Ercole, per avere domato e sconfitto molti mostri «infesti e damnosi» a tutto il mondo e «abominevole vergogna» per l'Italia tutta: questa è l'«alta possanza» del Principe moderno Ercole.

La seconda fatica di Ercole contro l'idra di Lerna si presta a un'interpretazione politica che innova le letture allegoriche della tradizione mediolatina:

> adoperò custei le teste, el fuocho, el veneno, la coda et ogni cossa che in lei aveva possanza uccidere li homini, e come era assueta e niente valeva, però che a tutte queste cosse la prudentia, la fortezza, la lezadria de Hercule trovava ripari. El simile adoperò tutte le sue posse Hercule e tutte le arme sue, le quale potente non erano ad havere finale victoria del dicto animale. Fu adunque necessario la astutia aiutasse le forze. Vediti, illustre e sapientissimo mio signore, quanto è qui da notare: che non mondane richezze, non corporale forze, non cordiale animositade sono equiparade a la sapientia[33].

Le armi con cui Ercole fronteggia le insidie dell'idra (le teste, il fuoco, il veleno) sono la prudenza, la fortezza e la leggiadria, ma non bastano: per sconfiggere questo mostro occorre l'astuzia, oltre la forza, cioè la ragione e la sua sapienza. Bassi propone direttamente al suo signore la conclusione generalizzante tratta da questo esempio erculeo: le ricchezze materiali, la forza fisica e il coraggio che viene dal cuore (*cordiale*) non sono, di per sé, paragonabili alla sapienza, ma trovano il loro fine positivo sole se correlate con essa.

[33] *Ibid.*, p. 26*v*.

Nella parte conclusiva delle *Fatiche de Hercule* il principe trova un secondo termine di paragone: gli antichi imperatori romani: Augusto, Vespasiano, Tito (*exempla* positivi: da imitare); Nerone, Domiziano, Galba, Vitellio (*exempla* negativi: da disprezzare)[34]. Nel prospettare questo binomio presto assiomatico (Ercole e gli imperatori: lo stesso che a Mantova è raffigurato da Mantegna sulla volta della *camera picta*) Bassi condensa uno scorciato specimine delle categorie umanistiche del buon governo e della *res publica*, il loro repertorio consolidato di luoghi comuni:

> E recerchando la moltitudine de li magnanimi vostri gesti da la fortuna in ogni manera favorezati, fra li quali considerando lo optimo governo del stato vostro, el quale se fa recognoscere e trascende fino a li populi finitimi e quasi a nuy incogniti, et in tanto che non pocha invidia portano a quelli che a la vostra equa iusta e misericordiosa signoria sono sottoposti, dexiderando el titulo del glorioso vostro nome per signore possedere e come li vostri fano potervi non signore appellare ma padre de le loro patrie, el quale nome pigliasti ne li teneri anni, quando vallato da molte obsidione rimanesti signore e poi con solicita cura e sommo dilecto nutrito et inveterato in vuy vi ha dato casone di tanta bona provisione a la republica de li vostri, che sopra tutti li altri con somme gratie a Dio omnipotente triumphano e con tanta ferma securitade che niuna altra cossa temeno se non de la sospita de vuy, ne la cui vita e nel cui bono essere ogni loro gaudio, riposso e speranza dimora, e bene meritamente vi appellano da la patria padre, per che con optime operatione acquistato ve lo haveti tale cognome, speculandovi ne le opere di laude digne di Iulio Cesaro Octaviano Vespesiano e Tito, e quello con dolci modi imitando, renuendo e despresiando le opere di Nerone, Domitiano, Galba e Vitelio. Li quali quantunque nel principio del loro imperio fussero appellati padri de la patria, per le loro crudeltà e misere opere, poi le loro infelicissime morte, meritorno essere nemici de la patria appellati e non padri. E con più attento riguardo più comprendo e cognosco li vostri alti e valorosi exercitii havere tanto honorate la pietà e la iusticia nel regimine vostro, che haveti con questa via apparechiato lo ascenso al sommo trono dove eterna beatitudine recevereti, lassando ne lo stellato polo e ne le parte più basse al vostro serenissimo nome perpetua e gloriosa memoria[35].

L'ottimo governo (*regimine*) consiste, dunque, in una equa, giusta, misericordiosa signoria, capace al tempo stesso di pietà e di giustizia: il principe che saprà rappresentarla potrà essere riconosciuto e celebrato come «padre della patria» e, quindi ottenere l'apoteosi come in cielo (come Ercole, appunto), in perpetua e gloriosa memoria, tramite le immagini e gli scritti che ne ricorderanno ai posteri la fama.

[34] Tissoni Benvenuti 1993, p. 785, vi coglie un segno della transizione verso i modelli umanistici portati a Ferrara da Guarino Veronese.

[35] Bassi 1475, p. 59*rv*.

Anche perché la corte di questo principe magnanimo eroe si configura già come un paradiso, nella forma ordinaria delle sue pratiche di relazione sotto il segno della virtù:

> Discorrendo lo domestico e familiare vostro operare, tutto di virtute e de tutte laude decorato, alcuna volta riguardava la electa compagnia di magnifici e gientili homini al servicio di vuy dimoranti, la splendida vostra famiglia de ogni pelegrin acto ornata, la multitudine di corsieri e cavagli de ogni ragione, la copia di uccelli e cani admiranda, li relucenti preparamenti de le splendide vostre sale, ne le quale con honestissime danze per pelegrine e delicate donne el più del tempo se festegiava a son de pifferi aprovati, e la relevata melodia de li dicti pifferi, che nel proprio paradiso se parea dimorare[36].

Non è ancora la nuova forma del vivere secondo grazia, che troverà la sua codificazione nel *Libro del Cortigiano* di Baldassarre Castiglione, ma gli intrattenimenti ordinari di questa corte (*famiglia*), con la selezionata compagnia di gentiluomini disposti alla magnificenza e di gentildonne rare e delicate, sono già disponibili ad accoglierne la sollecitazione all'acquisto della moderna perfezione: riconnotando, intanto, l'archetipica passione per i cavalli e la caccia, i decori ornamentali del palazzo, la musica e la danza. Anche perché le virtù del dispendio liberale e magnifico hanno già segnato (sul modello borgognone) le consuetudini della moda: «Che dirò io de le guardarobbe vostre guarnite de infinita multitudine de veste ricchissime senza numero, admiranda cossa a vedere certo»[37].

Ercole, gli antichi imperatori e la moderna forma del vivere: il laboratorio di questa esperienza è la corte. Prima di Pontano e prima di Castiglione, Bassi individua il fattore genetico del nuovo rapporto tra la *potentia* del principe e il suo «polito e ornato vivere», elaborandolo in modo ancora acerbo, ma rappresentativo della dinamica congiuntura di passaggio dal modello tardogotico borgognone al modello classicistico:

> Ma maiore è a vedere la gran quantità de le pretiose veste ad ogni persona di ciascuna condictione per vuy donate, quale non portata sono una volta, quale anchora non posta nel dosso, per che tutte queste cosse sono patente et aperte a tutti. Però con ardimento e gran piacere le scrivo, senza havere sospecto che vuy o altrui creda che el blandire la inclita vostra signoria a zò me inducha, il che non ardirei fare per che a mi non seria honesto e ben so che a vui non sono placite le blanditie.
>
> Quali fossero li ornamenti de le riche camere de la vostra residentia, pensilo chi cognosce la potentia vostra illustre e lo polito e ornato vostro vivere[38].

[36] *Ibid.*, p. 60*r*.
[37] *Ibid.*, p. 60*r*.
[38] *Ibid.*, p. 60*r*.

L'antica virtù della beneficenza (che Pontano riformulerà nella nuova economia del dispendio magnifico e liberale) si correla agli ornamenti delle ricche camere del palazzo del principe: ma la sua *potentia* e il suo «polito e ornato vivere» trovano già il supremo ornamento nelle *humanae litterae*, cioè nella biblioteca, per quanto non sia ancora quella rigorosamente umanistica del Palazzo Ducale di Urbino:

> Piena di meraviglia era de esse ciascuna parte e quelle che più le ornava era vedere le multiplice manere de volumi de libri in ogni facultà. Auctori con li scripti libri de historie autentici per lettera e per vulgaro; libri amorosi et honesti, quello che di ben in questa nostra lingua se trova, et anchora in lingua galicha.
>
> A questo più attento riguardo ponendo, mi parve cognoscere tutte le altre cose quantunque excelse e di valuta eximia non essere da equiperare a questa, e el più del tempo più di questa che de alcuna altra prendeva a li tempi singulare piacere, per che chognosceva a vuy ancora piacere.

Una biblioteca piena di romanzi (Bassi ricorda con quanto diletto Niccolò III leggesse il romanzo di Teseo), anche della tradizione cavalleresca francese («in lingua galicha»: resterà questa una caratteristica propria di Ferrara, l'*humus* su cui fioriranno Boiardo e Ariosto). Ma ora è il tempo di Guarino Veronese e questa biblioteca si sta trasformando velocemente in senso classicistico, sotto l'attenta guida di Leonello d'Este:

> Vediti, excelso signiore, el suo eximio e dolce pensero, el cognosce che se vuy havesti potuto havere al vostro consiglio Virgilio, Homero, Senecha, Cicerone, Theofrastes, Tito Livio, Valerio e simili, vuy haveresti speso uno grandissimo thesauro ciascuno anno. Lui ha preso la via di volerli tutti al suo servitio senza spesa alcuna, ponelai un pocho de faticha con grande dolceza de animo et inextimabile fructo[39].

Gli antichi scrittori, restituiti a nuova vita comunicativa dalla filologia degli umanisti, sono i nuovi maestri del principe: Bassi richiama, in conclusione, anche il topico *exemplum* di Aristotele che educa Alessandro Magno:

> E ben che la possente natura amaestri el già dicto illustre messer Leonello, spero anzi son certo che per li adminiculi del già dicto Guarini, io el vederò de li altri principi obtegnere el principiato.
>
> De quale Guarino ben poteti dire quello che 'l gran Philippo re de Macedonia ne la natività de Alexandro ad Aristotele scripse, zoè: Molto me ralegro chel mi sia nato uno figliolo maschio, ma più mi conferisse de alegreza che lui sia nassuto al tuo tempo[40].

[39] *Ibid.*, p. 60*v*. Il magistero di Guarino è così proposto: «La quale faticha se atenuarà per li optimi documenti del celeberimo e famoso Guarino al nostro belleza et ornamento della nostra e de la grecha lingua» (p. 61*r*).

[40] *Ibid.*, p. 61*r*.

È il paradigma classicistico della seconda natura ad affacciarsi nelle pagine delle *Fatiche de Hercule*: per conquistarla occorre lo studio, guidato da un maestro esperto (Aristotele o Guarino), degli antichi.

Tutto questo a Ferrara, in un romanzo che torna a narrare le imprese di Ercole: letto, forse, ad alta voce, a corte, in una sala decorata dagli arazzi borgognoni con le storie di Ercole acquistati da Borso d'Este.

4. *Gli dèi e gli eroi degli antichi a casa del gentiluomo moderno.*

Ho più volte citato la *camera picta* di Andrea Mantegna (realizzata tra il 1465 e il 1475): vorrei ora descrivere con più attenzione il programma iconografico del soffitto (databile al 1473) di questa camera famosissima per gli affreschi delle pareti. Lo spettacolare illusionismo dell'«oculo di cielo» che ne caratterizza il centro, è inscritto in una ghirlanda floreale ricca di nastri e di racemi, a sua volta compresa in una cornice quadrilatera di stucco dove si innestano otto lacunari, ciascuno con un medaglione recante l'effigie di un imperatore romano sorretto da un putto (Giulio Cesare, Augusto, Tiberio, Caligola, Claudio, Nerone, Galba, Ottone). Da questi lacunari si dipartono dodici vele: otto poggiano, accoppiate in quattro pennacchi, sui quattro angoli della camera, le altre quattro poggiano sulla parte centrale di ciascun lato. Nelle vele sono rappresentate scene mitologiche, e precisamente: tre riguardano Orfeo e la musica, due Arione (altro mitico musicista), una Periandro tiranno di Corinto; le altre sei raccontano alcune imprese di Ercole: in atto di scagliare una freccia contro il centauro Nesso che ha rapito Deianira (la scena è in sequenza in due vele adiacenti), in lotta con il leone di Nemea, con l'idra di Lerna, con Anteo, con Cerbero.

Il programma iconografico complessivo della *camera picta* consegue, dunque, dal rapporto tra le immagini delle pareti e quelle del soffitto: forma un composto rappresentativo e simbolico che ha senso compiuto proprio nelle dinamiche relazioni tra le sue parti. Nello spazio più importante del Castello di San Giorgio, almeno a fine Quattrocento, nel luogo di rappresentanza politica e diplomatica, il trionfo della famiglia Gonzaga, dispiegato sulle pareti nord e ovest, si correla biunivocamente alla celebrazione degli antichi imperatori e delle imprese di Ercole[41].

[41] Per le interpretazioni delle immagini della volta, cfr. Cieri Via 2003, pp. 225-6.

Questa invenzione iconografica è tutt'altro che isolata, prima e soprattutto dopo: anzi, non si può fare a meno di riconoscere che il repertorio mitologico invade gli spazi interni dei nuovi palazzi e delle nuove ville che il moderno gentiluomo si fa costruire sui modelli classicistici vitruviani: le immagini degli dèi e degli eroi antichi diventano la sua grammatica referenziale primaria esposta sulle pareti domestiche, il nuovo *speculum* dove riconoscere se stesso, la forma elementare del suo comunicare la propria metaidentità (sia come prima natura: lo stato nobiliare; sia come seconda natura: l'opzione classicistica) e i propri nuovi valori autorappresentativi.

Solo a sfogliare una prima mappatura dei cicli decorativi realizzati in Italia nel corso del Cinquecento, c'è da restare sbalorditi per la fittissima trama di immagini mitologiche diffusa sul territorio della penisola, nelle grandi capitali degli stati regionali come in tante altre città (nei palazzi), ma anche nelle loro periferie (in villa)[42]. Le immagini delle favole antiche, i loro dèi ed eroi, connotano le dimore dei moderni gentiluomini classicistici, scandiscono il tempo e lo sguardo della loro vita quotidiana, ordinaria: dipinti, affreschi, arazzi, sculture, decorazioni di ogni tipo. Tutte all'interno della casa, nello spazio privato della famiglia (nel senso proprio di allora: larga e aperta al circuito delle clientele e dei rapporti mondani in conversazione civile): immagini autoreferenziali e autorappresentative, dunque.

Questo codice elementare della moderna identità del gentiluomo profila lo spazio del suo vivere quotidiano anche con tanti altri più minuti dettagli: a esempio, con il motivo ornamentale del trionfo di armi, che in bassorilievo decora spesso, se non sempre, gli stipiti e gli architravi della casa, e funziona come icona stereotipa della principale professione (le armi, appunto) del cavaliere divenuto gentiluomo, rappresenta la sua naturale (per *status*) e culturale (per modello) vocazione alla vittoria e alla fama. Tanto più se poi si correla con icone simboliche tanto più forti e connotative (ma altrettanto stereotipe): quelle prodotte dalle immagini degli dèi e degli eroi. Con Ercole, insomma.

Prima dell'Ercole rappresentato da Mantegna nella *camera picta*, a Roma, che della rinascita delle favole antiche è certamente uno dei centri propulsivi, Antonio Averulino detto il Filarete progetta e realizza (tra 1433 e 1445), su commissione di papa Eugenio IV Condul-

[42] Mi riferisco all'atlante del mito nel prezioso e ricchissimo libro di Cieri Via 2003: la mappatura, che esclude il Regno di Napoli, riguarda 124 edifici con decorazioni mitologiche distribuiti in 56 luoghi diversi. Tutte le notizie che qui di seguito produco sono desunte da questo repertorio.

mer, la nuova porta in bronzo della basilica di San Pietro. Il suo complesso programma iconografico sembra applicare le rigorose indicazioni petrarchesche sul rapporto tra storia e favola: accanto a episodi della vita del committente sono infatti raffigurati figure ed episodi mitologici (desunti in gran parte delle *Metamorfosi* di Ovidio), tra cui Ercole, sia tra gli altri dèi ed eroi (Deucalione e Pirra, Prometeo, Dedalo e Pasifae, Teseo e il Minotauro, Cerere, Bacco, Pan, Aristeo, Orfeo ed Euridice), sia in alcune sue imprese (Ercole sul monte Oeta, Ercole e Anteo)[43]. Ricordo che lo stesso Filarete scriverà poi (tra il 1460 e il 1465) un trattato di architettura che darà, tra l'altro, precise indicazioni sui soggetti mitologici più appropriati per la decorazione degli interni del palazzo del principe, come casa della Virtù e quindi come palazzo del Sole[44].

Negli stessi anni in cui a Mantova Mantegna lavora nella *camera picta*, sempre a Roma, il cardinale Pietro Barbo, diventato papa Paolo II il 31 agosto 1464, stringe i tempi per la decorazione della sala di rappresentanza (detta dei paramenti) del palazzo che ha fatto costruire dopo il 1455 (l'attuale Palazzo Venezia). Subito sotto il soffitto in legno decorato da Cristoforo da Villa tra il 1470 e il 1471, è eseguito un fregio in affresco scandito da elementi ornamentali in otto imprese di Ercole, attribuito a Girolamo da Cremona e databile al 1471-72 (Paolo II muore il 28 luglio 1471): Ercole stermina gli uccelli della palude stinfalide. Ercole e il centauro, Ercole e il leone nemeo, Ercole e Anteo, Ercole e la mandria di Gerione, Ercole e Gerione, Ercole e il drago Lado, Ercole e la cerva di Cerinea. Ancora a Roma il nuovo papa Sisto IV (eletto il 9 agosto 1471) donerà, l'anno successivo, al popolo romano la statua in bronzo di Ercole proveniente dalla collezione dei Barbo, con la quale praticamente si inaugurava il museo capitolino[45].

Anche gli antichi castelli delle potenti famiglie feudali romane si trasformano: dal 1470 Napoleone Orsini ristruttura profondamente la rocca duecentesca di Bracciano, passata alla sua famiglia all'inizio del secolo: alla nuova fabbrica architettonica si correla la decorazione dei

[43] Per la complessità del programma iconografico di questo importante documento della nuova forma delle favole antiche, rinvio a Cieri Via 2003, pp. 311-3, che ricorda anche al ciclo perduto di affreschi dipinto da Masolino a Roma nel 1432 per il palazzo del cardinale Giordano Orsini.

[44] Cfr. Cieri Via 2003, pp. 32-8: in origine dedicato a Francesco Sforza, il trattato fu poi dedicato nel 1464 a Piero di Cosimo de' Medici; anche la *camera picta* mantegnesca può essere ricondotta al modello della casa del Sole, in quanto casa propria del Principe.

[45] Cfr. Cieri Via 2003, pp. 292-3.

suoi interni, affidata nel 1491 ad Antoniazzo Romano. In una sala del secondo piano è affrescato (negli anni seguenti per opera di un anonimo) un ciclo di diciotto scene erculee: ancora tardogotiche, anche se consapevoli delle esperienze figurative più recenti, come i dipinti eseguiti da Antonio Pollaiolo per i Medici[46].

Torniamo a Mantova, ancora nel Castello di San Giorgio. Al terzo piano della torre di sud-ovest Federico II Gonzaga (marchese e poi duca di Mantova dal 29 marzo 1519 al 28 giugno 1540) fa decorare un ambiente che prenderà il nome di sala dello zodiaco, per l'affresco della volta. È suddivisa in dodici spicchi, dedicati ai segni zodiacali e alle divinità planetarie: al suo centro l'immagine di Ercole vistosamente coronato di alloro, che con la mano destra sostiene una enorme clava poggiata a terra su cui è impresso il motto «ubique fortis» («ovunque forte»), mentre i suoi piedi poggiano su trofei d'armi. Questo Ercole laureato ha le fattezze di Federico II Gonzaga principe *imperator* vittorioso e la mappa zodiacale è il suo oroscopo[47].

Passiamo a Siena. Nel 1508 Pandolfo Petrucci detto il Magnifico, che si è insignorito della città nel 1487, avvia la costruzione di un palazzo destinato poi ad accogliere una cospicua serie di decorazioni ad affresco, eseguite verso il 1510 da Luca Signorelli, Girolamo Genga e Bernardino Pinturicchio, e quasi del tutto perdute, ma ricostruibili sulla base di antiche descrizioni: ancora immagini di dèi e di eroi, sia mitologici che della storia romana. Si è salvato solo il soffitto, che presenta una decorazione ispirata alla *Domus aurea* da poco riscoperta: stucchi dorati inquadrano pannelli affrescati di varie forme e dimensioni, con il trionfo di Alessandro Magno, il ratto di Proserpina, il giudizio di Paride, Cibele, il ratto di Europa eccetera. Tra queste immagini anche Ercole e Onfale[48].

Torniamo a Roma. Nei primi anni del Cinquecento (tra il 1506 e il 1509) il banchiere senese Agostino Chigi affida al conterraneo Baldassarre Peruzzi la costruzione di una villa, che sarà detta la Farnesina a seguito dell'acquisto, nel 1590, da parte del cardinale Alessandro Farnese. Si tratta di una delle opere-manifesto della nuova cultura classicistica, architettonica (direttamente modellata sui canoni di Vitruvio) e pittorica. Avviata nel 1511, la decorazione ad affresco dei diversi ambienti sviluppa un programma iconografico di straordinaria ampiezza

[46] *Ibid.*, pp. 161-2.

[47] *Ibid.*, pp. 229-30; anche per i problemi relativi all'attribuzione (Lorenzo Leonbruno o Lucas Cornelisz) e alla datazione (entro il 1524 o verso il 1540).

[48] *Ibid.*, pp. 339-41; il soffitto è ora al Metropolitan Museum di New York.

e valore estetico: la loggia di Psiche (su cartoni di Raffaello dall'*Asino d'oro* di Apuleio, dipinta dai suoi allievi Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni, Raffaellino del Colle, Giovanni da Udine; gli affreschi furono compiuti nel 1517), la sala del fregio (con diverse immagini mitologiche per opera di Baldassarre Peruzzi), la sala di Galatea (il soffitto è affrescato da Peruzzi nel 1511; sulla parete grande si stende l'affresco di Raffaello, eseguito tra il 1512 e il 1513, e a sinistra l'immagine di Polifemo dipinta da Sebastiano del Piombo negli stessi anni; nelle lunette storie dalle *Metamorfosi* di Ovidio, sempre a opera di Sebastiano: Teseo, Dedalo e Icaro, Fetonte, Giunone sul carro alato eccetera), il salone delle prospettive (affrescato ancora da Peruzzi nel 1518-19: con finte prospettive e vedute di Roma), la camera da letto (affrescata da Sodoma nel 1517 con immagini di Alessandro Magno). Particolarmente ricco è l'apparato figurativo della sala del fregio, con un affresco che corre lungo in alto lungo le pareti, e in sequenza presenta queste favole: il ratto di Europa, Giove e Danae, Semele, Diana e Atteone, Mida, Nettuno e Anfitrite (parete est); divinità marine fluviali e ancora storie dalle *Metamorfosi*: il regno di Dioniso, Marsia, Meleagro, Orfeo (parete sud); sulla parete nord e all'inizio della parte a est sono eseguite le fatiche di Ercole.

La rinascita delle favole degli antichi dèi ed eroi non si compie solo nelle grandi capitali degli stati signorili italiani tra Quattrocento e Cinquecento: pervade più diffusamente il territorio della penisola. A Saluzzo (nell'attuale Piemonte), capitale del piccolo marchesato omonimo, indipendente fino al 1814, quando entra a far parte del Regno di Sardegna, sorge una dimora signorile donata nel 1464 dal marchese Ludovico I a Galeazzo Cavassa di Carmagnola, suo vicario generale. Il figlio Francesco, che ricoprì la stessa carica del padre, la acquisì nel 1505, avviando un impegnativo programma di decorazioni: le Muse, gli uomini illustri, le Sibille, scene di caccia, e le fatiche di Ercole (Acheloo, Caco, Abdero, Diomede, Anteo, cinghiale di Erimanto, Gerione, Atlante)[49].

Passiamo ora alla Villa Imperiale di Pesaro. Ancora una ristrutturazione di una preesistente fortezza edificata da Alessandro Sforza aveva fatto costruire a metà Quattrocento: Francesco Maria Della Rovere, duca di Urbino (il demiurgo delle nuove armature cerimoniali all'antica), dopo aver recuperato il Ducato alla morte di papa Leone X (il 1° dicembre 1521), affida a Girolamo Genga i lavori di rifacimento e di

[49] *Ibid.*, pp. 324-5.

decorazione (realizzata tra il 1530 e il 1532). Gli appartamenti ducali (nove stanze) sono completamente affrescati con un programma iconografico molto complesso, che va dalle storie del Duca a favole mitologiche, eseguito da diversi pittori (tra cui Raffaellino del Colle, Camillo Mantovano, il giovane Agnolo Bronzino e i Dossi, Battista e Dosso): una delle sale è dedicata alle fatiche di Ercole, evidentissima icona simbolica del duca Francesco Maria, per la sua eroica resistenza alle tante insidie scatenategli da Leone X[50].

Questi esempi dovrebbero essere più che sufficienti a documentare la pervasiva diffusione del repertorio mitologico (e dei temi erculei) nella cultura del principe (anche nella qualità di cardinale) e del gentiluomo tra Quattrocento e Cinquecento, e più ancora a dare ragguagli sulla loro profonda condivisione di questa topica (in immagine e in discorso), mediante modalità di riuso il più delle volte molto complesse e sofisticate. Ma per comprenderne la efficacia comunicativa come luoghi comuni e icone simboliche, converrà proporre in laconica sequenza citazionale anche le altre emergenze del mito di Ercole nei programmi decorativi delle dimore aristocratiche cinquecentesche[51]: Palazzo Venturi poi Bindi Sergardi a Siena (Domenico Beccafumi, tra il 1529 e il 1535, nel complesso programma iconografico dipinge anche Ercole al bivio); Palazzo di Andrea Doria, detto del Principe, e quindi del gentiluomo classicista, che si circonda, nella sua propria onorata dimora, di immagini di dèi e di eroi, esposte in raffinati cicli densi di profondo senso iconologico, costruito tra il 1527 e il 1529 (con storie di Ercole, dipinte entro il 1533 da Perino del Vaga); Palazzo di Alessandro Vitelli, marchese di Cetona e signore della città, a Città di Castello, costruito a partire dal 1521 (con eroi romani e favole antiche: compresa quella di Ercole e Onfale, eseguita verso il 1540); Palazzo di Ferdinando Balami, medico di Leone X e Clemente VII, a Roma, costruito verso il 1520 (nelle decorazioni, eseguite verso il 1540, anche Ercole e Cerbero, Ercole e Caco); Palazzo di Antonio Doria, cugino di Andrea, a Genova (ora della Prefettura), costruito dopo il 1541 (nel complesso programma iconografico, anche le fatiche di Ercole, dipinte tra il 1547 e il 1548 da Giovanni Cambiaso); Palazzo di Bernardo Ferrero, gentiluomo di Savona, a Genova, acquistato nel 1547, poi ristrutturato e decorato (tra le immagini mitologiche la storia di Ercole, Nesso e Deianira, dipinta verso il 1550); Palazzo di Giovanni Poggi, tesoriere della Camera Apostolica e vescovo di Tropea, a Bologna, rin-

[50] *Ibid.*, pp. 255-58.
[51] Ribadisco che tutte le notizie che propongo sono desunte da Cieri Via 2003, *ad locum*.

novato nel 1549 (nella decorazione ci sono quattro fatiche di Ercole, dipinte verso il circa 1550); Corte di Alvise Cornaro a Padova: nell'Odeo, iniziato nel 1535 (con due storie di Ercole a stucco, verso il 1550); Villa Giulia a Roma, edificata da Giovanni Maria Ciocchi Del Monte nell'anno in cui diventa papa Giulio III (donde il nome; nel ricco programma mitòlogico delle decorazioni, di nuovo Ercole: una statua nel grottino del ninfeo, realizzata verso il 1550); Palazzo di Achille Bocchi a Bologna, iniziato nel 1545 (nella cornice di stucco di un camino, Ercole con la clava e la pelle del leone; risale al 1552); Palazzo di Cristoforo Stati a Roma (poi Cenci; tra le diverse storie affrescate, anche Ercole e Onfale; dopo il 1553); Palazzo del cardinale Giovanni Ricci a Roma, edificato a metà secolo (famoso per la grande sala con le storie di David affrescate da Francesco Salviati, che si correla a un insieme notevole di altre immagini, tra cui nella cosiddetta stanza di Romolo sedici tondi in stucco con le fatiche di Ercole, risalenti al 1555); Palazzo di Marc'Antonio Thiene a Vicenza, progettato e costruito da Andrea Palladio tra il 1545 e il 1555 (tra le tante figure mitologiche, Ercole in coppia con Minerva e altre storie erculee dipinte da Anselmo Canera entro il 1556); Palazzo di Girolamo Chiericati a Vicenza, altra opera di Andrea Palladio, avviato verso il 1550 (con una sala dedicata alle fatiche e apoteosi di Ercole, dopo il 1557); Palazzo del cardinale Tiberio Crispo a Bolsena, di cui era governatore, ristrutturato dopo il 1540 per opera di Giorgio Vasari (nella decorazione pittorica conservata, anche storie di Ercole, verso il 1560); Villa di Tobia Pallavicino, detta delle Peschiere, a Genova, in lavorazione verso il 1560 (nel programma iconografico, ancora le fatiche di Ercole); Villa di Girolamo Godi a Lonedo di Lugo (Vicenza), uno dei primi progetti di Andrea Palladio, verso il 1540 (tra le immagini, un Ercole tra la Virtù e la Fatica, che risale al 1565); Appartamento degli Elementi in Palazzo Vecchio a Firenze, realizzato da Battista del Tasso tra il 1555 e il 1574 (costituito da nove ambienti, dedicati a personaggi del mito: Elementi, Cerere, Calliope, Opi, Giove, Giunone, Minerva, Saturno; e quindi Ercole, rappresentato, al centro del soffitto, bambino mentre strozza i serpenti, e attorno impegnato il altre nove fatiche: è la proiezione in icona eroica di Giovanni de' Medici, detto delle Bande nere, padre del duca Cosimo I, che così volle celebrarlo; gli affreschi sono di Giorgio Vasari e della sua scuola, tra il 1562 e il 1566).

Questo denso elenco si può fermare agli anni in cui, ad Anversa, Eliseus Libaerts lavora alla sua armatura: e conferma quanto sia consolidato il *topos* di Ercole come equivalente eroico del principe. Ma an-

dando oltre questo limite cronologico si può agevolmente rilevare quanto questo luogo comune risulti diffuso: le immagini dell'eroe greco (che comincia a chiamarsi Alcide) sono presenti nel palazzo di Giambattista e Andrea Spinola e in quello di Stefano Squarciafico a Genova, nella villa del canonico Giacomo Roberti a Brugine (Padova), nella palladiana villa di Nicolò e Luigi Foscari, detta La Malcontenta, a Gambare di Mira (Venezia); nella villa del cardinale Ippolito d'Este a Tivoli, nel palazzo del cardinale Alessandro Farnese a Caprarola, nel castello dei Tapparelli a Lagnasco (Cuneo), nel palazzo di Balduino Del Monte, fratello di papa Giulio III, a Roma, nel palazzo del cardinale Prospero Santacroce a San Gregorio di Sassola, nel palazzo del marchese Federico Cesi ad Acquasparta; nella villa del cardinale Ferdinando de' Medici a Roma, nel palazzo di Ascanio della Corgna, governatore di Castiglione del Lago, nel palazzo dell'uomo d'armi Sforza Monaldeschi della Cervara a Orvieto, nel palazzo di Orazio Rucellai a Roma, nel Palazzo Farnese a Roma (la sala di Ercole è affrescata da Annibale e Agostino Carracci verso 1595), nella villa palladiana di Leonardo Emo a Fanzolo di Vedelago (Treviso), nel palazzo di Plinio Caccia a Viterbo, nella Galleria del Passerino nel Palazzo Ducale di Mantova, nel palazzetto di Corradino Orsini, nel palazzo di Federico Zuccari a Roma; eccetera eccetera.

Non risulti impertinente questo *excursus* attraverso le nobili dimore italiane così sature di immagini di dèi e di eroi antichi, compreso Ercole, rispetto alle armature cerimoniali coeve e soprattutto rispetto a quella di Eliseus Libaerts. Nella fitta trama di scambi e mediazioni interculturali che connota la storia europea di Antico regime, non c'è dubbio che sia il modello italiano, almeno in questa fase, a imporsi: cioè, la «migliore forma» del vivere elaborata anche nell'assetto architettonico e figurativo delle case che connotano senza sosta le città e le ville della penisola, con una strenua ricerca del bello (estetico ed etico).

Del resto la pervasività del repertorio mitologico (sempre correlato, con analoghe funzioni di icona simbolica, a storie esemplari dell'antichità) coinvolge le stesse armature cerimoniali, in termini altrettanto vistosi, soprattutto in quelle cinquecentesche prodotte a Milano. Da questo punto di vista la consultazione dei cataloghi delle due recenti mostre di New York e Ginevra sulle armature lombarde è altrettanto impressionante del viaggio appena compiuto attraverso l'atlante del mito nelle dimore signorili italiane: anche qui sembra di compiere un lungo, replicato, affollato viaggio nell'Olimpo, tante sono le immagini di dèi e di eroi della mitografia classica; e al tempo stesso sembra

di compiere un viaggio nell'antica Grecia e nell'antica Roma, tanti sono i protagonisti delle loro storie effigiati sulle quelle armature.

Provo a darne qualche riscontro.

Cominciando dalla borgognotta di Carlo V con la Vittoria e la Fama che inscrivono l'epigrafe «Sic tua, invictissime Caesar» («così è la tua vittoria e la tua fama, o Cesare invittissimo»), un vero manifesto del classicismo[52]. E poi: la borgognotta con cresta a forma di delfino e una scena di battaglia all'antica sul coppo che potrebbe essere la guerra troiana; la borgognotta alla romana antica appartenuta all'arciduca Ferdinando II del Tirolo, con putti alati, tritoni armati di clava e scudo, sirene alate, e ancora la Vittoria e la Fama; la rotella con la testa di Medusa nell'umbone, e una decorazione raffinatissima a cerchi concentrici, con le figure di Giuditta, Davide, Sansone ed Ercole con la clava, che scandiscono motivi di trofei d'armi, vessilli, vasi, strumenti musicali, e quindi la Vittoria e la Fama con scritte in latino e in greco («la vittoria è un dono degli dèi», «per mezzo di loro si sale agli astri»), e ancora, sul bordo esterno, quattro medaglioni con i busti di imperatori romani (come nella *camera picta* di Mantova), che separano scene di delfini, centauri, nereidi, mostri marini, e una scena di tritoni armati di bucrani ispirata ad Andrea Mantegna; la borgognotta di Enrico II re di Francia, con ghirlande di frutta, mascheroni, la personificazione all'antica di un fiume, due putti contrapposti che alzano il monogramma del re, Marte e Bellona, trofei d'arme, Cupido, una sfinge a forma di serpente, Diana, la Fama e la Vittoria; la rotella con il sacrificio di Muzio Scevola a tutto campo; la borgognotta con Ercole che lotta contro i centauri (da un'incisione di Iacopo Caraglio da Rosso Fiorentino); la rotella con il trionfo di Galatea, desunto dall'affresco di Raffaello nella Villa Farnesina di Roma (prima ricordato); lo scudo con al centro un medaglione dedicato alla storia di Giugurta (che si espande in quattro medaglioni più piccoli), accompagnata da iscrizioni latine, e negli spazi liberi figure accoppiate di prigionieri, trofei d'armi, mascheroni; i resti di una guarnitura di Sforza Pallavicino, marchese di Cortemaggiore e Busseto, con l'immagine dell'idra; la borgognotta con Pomona e altre divinità: Mercurio, Saturno, Diana, Nettuno, Giove, Giunone; la borgognotta con una sfinge alata sulla cresta, uomini nudi, mascheroni, aironi, un guerriero all'antica.

Particolarmente complessa è la decorazione della guarnitura di Ferdinando II del Tirolo, che mescida le immagini di tante virtù (della tra-

[52] Per questo riscontro utilizzo *Parate trionfali* 2003.

dizione etica e religiosa) con immagini di dèi e di eroi (della tradizione mitologica): nella borgognotta si affollano un drago alato, una Medusa, un fauno alato, le immagini della Carità, della Temperanza e della Speranza, un tritone con la palma della Vittoria; sul corsaletto: Marte e Venere, la Fortezza, la Prudenza, la Giustizia, la Fede, la Saggezza, la Geometria, l'Abbondanza, la Pace, Nettuno, Venere e Cupido, Marte; sulla rotella: quattro medaglioni sulla fascia esterna (con Orazio Coclite, Cleopatra, Marco Curzio, Ercole) e quattro all'interno (con Ercole e Caco, Giuditta e Oloferne, Davide e Golia, Sansone e Dalila), al centro quattro mascheroni; sulla sella d'arme: Apollo, Diana, Marte, Mercurio, Giove, Saturno, Venere e Cupido.

Prevalentemente mitologico, con inserti biblici[53], è invece l'impianto figurativo del gioco di borgognotta e rotella dello stesso arciduca Ferdinando II del Tirolo, con Ercole in posizione di assoluta preminenza sulla rotella: sulla borgognotta spiccano mostri, con il doppio trionfo di Nettuno e di Anfitrite che si avviano, ciascuno sul proprio carro, al matrimonio in un tripudio di tritoni e cavalli marini; la rotella è dedicata alla Fortezza rappresentata al centro da Ercole che strozza Anteo: sul bordo esterno, tra trofei d'armi, quattro medaglioni raffigurano storie bibliche (Davide e Golia, Sansone e il leone) e ancora di Ercole (in lotta con Busiride e con Caco); sulla guarnitura interna originale, ancora quattro fatiche di Ercole (tramate in seta e ricamate con vari colori: in lotta con il centauro, con Cerbero, con Nesso che ha rapito Deianira, con l'idra).

Ancora temi mitologici nella rotella con Giove e altre divinità: Marte, Diana, Saturno, Venere, Cupido, Apollo, Mercurio; nella rotella con il trionfo di Bacco; nel gioco di borgognotta e rotella con il giudizio di Paride e il ratto di Elena; nella rotella con la presa di Troia; nella placchetta di barda con Ercole che lotta con un centauro. In particolare si distingue il gioco di borgognotta e rotella con scene dionisiache e scene di ratto: le immagini sono iconograficamente ardite, nella borgognotta, con Sileno ubriaco in groppa a un asino, sostenuto da Bacco a piedi al suo fianco, entrambi nudi, preceduti da una donna riccamente vestita che suona una tromba (nella parte destra); e quindi con Bacco e Arianna, entrambi nudi, sul car-

[53] Anche nel gioco di borgognotta con storie bibliche (Giuditta e Oloferne, Davide e Golia, Saul) sono presenti, in dettagli ai margini della borgognotta, immagini mitologiche: Venere e Cupido, Giove, Mercurio; la rotella è interamente occupata dall'immagine della vittoria di Saul, ma nel bordo esterno, in piccoli medaglioni, ci sono le immagini di Giove, Mercurio, Marte, Saturno, Venere e Cupido.

ro trionfale trainato da due centauri, accompagnati da due baccanti nude; la rotella è dominata da un grande mascherone ghignante al centro e nella bordatura esterna ha quattro conchiglie che contengono un busto di imperatore romano due di Ercole e un altro di Onfale, contornate da figure mitologiche (centauri, mostri marini, nereidi eccetera); nella zona intermedia quattro grandi medaglioni ovali presentano scene di ratto: delle Sabine e di Elena, nonché Ercole contro i centauri che hanno rapito Ippodamia, Ercole contro Nesso che ha rapito Deianira.

E ancora, sempre in una fase coeva al lavoro di Eliseus Libaerts: la placca di sella con Pomona; il morrione con Marte, Venere e Pomona; il gioco di borgognotta e rotella con storie della guerra di Troia, ancora con Marte e Venere accompagnata da Cupido, il giudizio di Paride e i troiani che demoliscono le mura per farvi entrare il cavallo (nella borgognotta), e Muzio Scevola, Marco Curzio, Orazio Coclite e una scena di guerra, mentre al centro campeggia il ratto di Elena; il gioco di borgognotta e rotella con Apollo tra le Muse e il giudizio di Paride: e inoltre Diana, Giunone, Cupido e Venere, Minerva, Mercurio; la rotella con Venere e Adone; la rotella con Venere, Marte, Giove, Mercurio e Diana; la rotella con Laocoonte e i suoi figli: e Cleopatra, Ercole, Diana, Marte, Venere, Sansone; la borgognotta con tre fatiche di Ercole: il leone nemeo, l'idra di Lerna, cerbero; la rotella con Ercole che lotta con l'idra; eccetera eccetera.

Ovviamente non vengono mai meno le rappresentazioni di magnanimi eroi della storia antica, in modo particolare di quella romana: Traiano e Scipione, Marco Curzio, Orazio Coclite, Muzio Scevola, Cesare, Augusto, Cleopatra, Tolomeo, Alessandro Magno, la vestale Tuccia; o generiche scene di battaglia tra romani e cartaginesi.

Eliseus Libaerts, con il suo Ercole e con la sua Troia, non è solo, dunque: sa di far parte di una tradizione che non si ferma alle frontiere tra le nazioni (perennemente in drammatica sindrome bellica) e neppure alle isotopie che ormai dividono l'Europa cristiana[54]. Una comune tradizione, condivisa per consapevole scelta: anche tra i sovrani del Nord che si affaccia tra il Baltico e l'oceano. Una comune tradizione di luoghi comuni: lo ripeto, questa armatura è prodotta ad Anversa spagnola per un sovrano della Svezia luterana, perché fosse dono nuziale per la regina dell'Inghilterra anglicana, ma è bottino di guerra di

[54] Per ulteriori presenze di temi erculei nelle armature cinquecentesche, rinvio a *Parate trionfali* 2003, p. 418, che cita diversi dettagli; e quindi a pp. 456-7.

un re della Danimarca luterana e finisce, a caro prezzo, nella collezione di un principe della Sassonia incerta, nella sua storia, tra Calvino, Lutero e la Chiesa di Roma.

Ercole, Giasone, Medusa, Troia, grottesche, mascheroni, racemi: immagini che vengono dalla Roma papista. Certo, oggi conosciamo abbastanza bene, anche nei dettagli, il mercato europeo delle relazioni e degli scambi culturali nell'età moderna, abbiamo approssimato il bilancio del dare e dell'avere, al punto da aver riconosciuto la validità della categoria di «res publica litteraria» (cioè, «la repubblica delle lettere») per rappresentarne complessivamente l'economia, anche simbolica, ma un punto mi sembra irrisolto: come è possibile che materiali tanto «sensibili» (come quelli culturali) in una fase tanto cruenta della storia europea abbiano potuto viaggiare come se le frontiere istituzionali (politiche e religiose) fossero permeabilissime, anzi, come se non ci fossero?

Questo è il problema, diceva un principe di quelle parti, tra Anversa e Stoccolma.

Torniamo nello Zwinger, nella sua Rüstkammer, per concludere.

Eliseus Libaerts non lavora all'armatura per un cavaliere che non c'è più, per un «antiquo barone», tanto meno per un cavaliere qualsiasi. Ogni minimo dettaglio del suo eccezionale manufatto predica, infatti, l'identità (o meglio la meta-identità) del committente: il moderno principe (e il moderno gentiluomo), che è tale perché moderno Ercole.

Non però in modo generico (solo perché l'armatura è eccezionalmente imponente e lussuosa): il progetto comunicativo di questo manufatto è di per sé carico di significati, di veri e propri metadati. Ed è un progetto tanto ambizioso quanto unico e irripetibile: riguarda infatti l'ordine del simbolico, nei termini propri della cultura classicistica, cioè attraverso la biunivoca interferenza (un cortocircuito reciprocamente fecondo) tra quanto è proprio dell'etica (e della politica) con quanto pertiene all'estetica. Un'interferenza strutturale e genetica, prodotta e governata, in ogni minima articolazione o dettaglio, da un principio (un assioma) al tempo stesso semplicissimo e fortissimo: la comunicazione dell'arte (di ogni arte, in senso proprio; cioè di ogni competenza pratica: l'arte della poesia o della pittura, come l'arte della conversazione o della guerra) deve realizzarsi come se fosse un atto della natura. «Ars est celare artem», insomma: una seconda pelle, un *habitus*, fatto di grazia, sprezzatura, dissimulazione; deprivato di ogni residuo di fatica, sudore, af-

fettazione. Come nello splendore estetico di questo catafratto cavaliere a cavallo, nella sua stessa funzione simbolica (l'autorità del principe)[55].

Se nulla si può vedere della figura naturale (di cavaliere e cavallo), tutto si può sapere della figura prodotta dall'arte (seconda natura, *habitus*): se solo si ascolta e comprende il messaggio che la seconda pelle dell'armatura produce, in quanto composto figurativo (e simbolico), e in quanto ricchissima serie di singole immagini.

Come risulta con ogni evidenza dal discorso complessivo dell'armatura di Libaerts, la grammatica degli archetipi dell'eroe moderno occidentale è molto semplice: se la cultura umanistica e rinascimentale restaura e riattiva il sistema di senso delle antiche favole, provvede anche a trasformarle in proiezioni del moderno principe sovrano, sua possibile seconda natura, e possibile seconda natura di tutti i cavalieri che intendano farsi gentiluomini, forma del loro vivere per utile e per onore. Questa grammatica della favola antica non governa e connota le dinamiche della modernità, cioè quando il sistema culturale del classicismo diventa paradigma, è assicurata la piena e immediata riconoscibilità universale dei segni che la mitografia comunica, il loro senso letterale e simbolico, anche perché sono segni ad alto valore estetico aggiunto: ovunque e sempre nell'Europa cinquecentesca, e oltre. Fino alla Versailles di Luigi XV e alla Vienna di Francesco Giuseppe.

L'armatura della Rüstkammer è, dunque, l'equivalente iconico del paradigma classicistico dei tanti discorsi *de principe*, ben più efficace di tante altre immagini esposte che predicano lo stesso tema: come, a esempio, il carro trionfale (di nuovo una parata in pompa magna) dell'imperatore Massimiliano I incisa da Albrecht Dürer nel 1518[56]. Qui il carro è tirato da sei pariglie di cavalli, ciascuna governata da una coppia di virtù (tutte immagini di giovani donne: *Providentia* e *Moderatio*, *Alacritas* e *Oportunitas*, *Velocitas* e *Firmitudo*, *Acrimonia* e *Virilitas*, *Audatia* e *Magnaminitas*, *Solertia* ed *Experientia*); mentre sul carro trionfale, o affiancate, fanno corona all'imperatore tantissime altre virtù (*Iusticia*, *Clementia*, *Veritas*, *Temperantia*, *Liberalitas*, *Aequitas*, *Securitas*, *Gravitas*, *Perseverantia*, *Intelligentia*, *Mansuetudo*, *Bonitas*,

[55] Cfr. D'Angelo 1986.

[56] Cfr. Dürer 2003, pp. 460-9: misura 45,5 x 251 cm; ne esistono esemplari colorati all'acquerello e con una ampia didascalia in tedesco. Il tema trionfale dell'imperatore è praticato anche da Albrecht Altdorfer nel 1515: cfr. *New Hollstein German* 1997, pp. 143-50.

Prudentia, *Constantia*, *Fidentia* e, ovviamente, *Fortitudo*); mentre le due redini (*Nobilitas* e *Potentia*) sono affidate alla *Ratio*[57].

Anche se è possibile riconoscere in questa immagine elementi iconici e strategie comunicative per tanti aspetti omologhe a quelle esibite dall'armatura di Dresda (con un dettaglio simbolico primario condiviso: l'attributo del sole come contrassegno del principe, accompagnato in Dürer dalla didascalia «quod in coelis sol, hoc in terra Caesar est»), e pur tenendo conto delle diversità genetiche, oltre che di mezzo comunicativo, tra i due oggetti, sono evidenti le differenze di messaggio che marcano la profondità dell'elaborazione culturale avvenuta nella prima metà del Cinquecento. Nell'incisione dureriana il principe è circondato da un corteo di tante virtù grandi e piccole, che sono gli strumenti del suo operare; nel catafratto della Rüstkammer una sola immagine simbolica (Ercole = Fortezza) è l'equivalente generale della sua virtù, assolutamente autoreferenziale e singolare. Questo è (e intende apparire) l'*imperator* moderno, tale proprio perché assume la foggia e il codice degli Antichi, i loro eroi archetipici, trasformandoli in sua seconda pelle; quello è un *Caesar* ancora legato a una tradizione discorsiva che viene da lontano, strutturalmente paratattica e didascalica.

Il cavaliere e il cavallo di Dresda ci dicono che è necessaria, ora, una trasformazione: il rapporto culturale con il patrimonio classico, e il suo riuso ordinario, possono infatti conferire una seconda natura (tutta culturale), purché diventi stabile *habitus* e acquisti una forma perfetta, cioè esemplata per imitazione degli Antichi. Una forma ordinata e polita, simmetrica e armonica, secondo *decorum* e convenienza, con grazia e sprezzatura: naturale perché artistica, perché *pristina*. Anche in un'armatura: luogo simbolico che esibisce la seconda pelle di questa seconda natura acquisita per metamorfosi consapevole e volontaria. Si tratta, insomma, di una praticabile mutazione genetica: per essere e apparire all'antica, alla romana. Nei termini elaborati e proposti dalla cultura del classicismo trionfante, a metà Cinquecento.

5. *La gloria del cavallo.*

Cavallo e cavaliere, insieme: come nel catafratto di Eliseus Libaerts nella Rüstkammer di Dresda, biunivocamente congiunti, correlati nei

[57] Ricordo che nel 1515, sempre per Massimiliano I, Dürer aveva inciso un grandissimo arco trionfale (misura 341 x 292 cm) saturo di immagini simboliche e storiche (con didascalie; in alcuni esemplari è colorato) e di ritratti di imperatori antichi e sovrani medievali e moderni: con una singolare commistione di elementi figurativi e culturali alla romana e alla tedesca, all'antica e alla gotica; cfr. Dürer 2003, pp. 448-53.

corpi e nelle funzioni, producono un'immagine omogenea, coerente, unitaria. Anche nella percezione dell'osservatore: allora come ora?

Non c'è dubbio che noi scontiamo una fortissima perdita di competenza e di senso: se la storia e il mito del cavaliere, anche nella sua moderna trasformazione in gentiluomo, sono ancora più o meno approssimabili oggi (con tutte le inevitabili distorsioni e interferenze), avere una qualche idea di cosa abbia rappresentato il cavallo nella cultura occidentale del nobile guerriero, in tutta la sua estensione e durata, è certamente molto più difficile, se non ormai impossibile. Eppure qualche traccia residuale dovrebbe essere riconoscibile: non solo nell'epica dell'uomo a cavallo o del soldato a cavallo propria della tradizione del film western (come nel famoso *The Horse Soldiers* di John Ford, del 1959), ma anche in alcuni luoghi di alta densità semantica sopravvissuti nell'impianto delle città europee, nelle stesse nobili dimore che esibiscono le immagini dipinte degli antichi dèi ed eroi; oltre che in una formidabile tradizione discorsiva, ininterrotta dall'antichità all'Ottocento, i cui testi sono ormai oggetti desueti: come il cavallo, appunto.

Per concludere questa ricognizione archeologica negli strati profondi della cultura di Antico regime proporrò dunque due riscontri sul cavallo: con un luogo e con due testi. Pur sempre italiani.

Il luogo.

Ho già ricordato l'importanza che assume la costruzione, a fine Cinquecento, della Neuen Stall a Dresda nel contesto della nuova residenza del principe elettore di Sassonia: ma analogo spazio destinato ai cavalli (loro casa e scuola) dovrebbe essere immediatamente riconoscibile in tutti i palazzi principeschi e signorili, oltre che nelle ville, di Antico regime, dimostrando con straordinaria ampiezza documentaria come il cavallo non sia solo una macchina necessaria (la sola disponibile, prima della rivoluzione industriale, che ne assume il nome come unità di misura, il «cavallo vapore» o il «cavallo fiscale»), ma soprattutto sia un valore culturale, proprio ed esclusivo del nobile cavaliere gentiluomo. Se Dresda può risultare periferica, uno dei modelli più autorevoli di questa moderna cultura del cavallo è però nello Stallburg («stalla di corte») del palazzo imperiale (Hofburg) di Vienna: è una delle sue parti più antiche, costruita per l'imperatore Massimiliano II a metà Cinquecento. Ospita ancora la Spanische Reitschule («scuola spagnola di equitazione»), orgogliosa dei suoi cavalli lipizzani: così detti dall'allevamento di Lipizza, nei pressi di Trieste (ora in Slovenia), fondato dall'arciduca Carlo II, fratello di Massimiliano II, nel 1562: la severa tradizione di questa scuola non può essere intesa soltanto in chiave spetta-

colare (ed è questa la scorciatoia delle nostre approssimative competenze), ma è soprattutto il punto più alto di una pratica equestre trasformata in arte cavalleresca del tutto integrata al sistema classicistico.

La cultura del cavallo, dunque: è un'economia, un'etica e un'estetica, organicamente integrate nel sistema del classicismo. Se di etica e di estetica del cavallo potrò ragionare più avanti, sulla scorta di un grande libro italiano, di economia sappiamo ben poco, se non nulla: converrà attendere che l'attuale interesse storiografico verso i mercati del lusso e dei beni di consumo si estenda anche all'allevamento e al commercio dei cavalli.

Il luogo su cui vorrei soffermarmi è già stato in precedenza da me citato: la Sala dei Cavalli di Palazzo Te a Mantova[1]. È l'ambiente di maggiori dimensioni in tutta la grande fabbrica, evidentemente destinato a spazio istituzionale e di rappresentanza, con un programma decorativo del tutto originale (ultimato tra il 1527 e il 1528), che deve peraltro essere correlato a quanto i diversi altri ambienti dell'edificio, affidato da Federico II Gonzaga alla responsabilità di Giulio Romano, propongono nelle loro immagini dipinte secondo un programma iconografico tra i più complessi mai realizzati in una dimora principesca: dalla Sala dei Giganti all'Appartamento di Troia, dalla Camera di Ovidio a quella delle Imprese, dalla Camera del Sole e della Luna alla Loggia delle Muse, dalla Sala di Psiche alla Camera dei Venti, dalla Camera delle Aquile alla Loggia di Davide, dalla Camera degli Stucchi a quella dell'Imperatore eccetera.

Il nome di questa grande sala deriva, come è ben noto, dal fatto che sulle sue pareti sono affrescati i ritratti dei più pregiati e famosi cavalli gonzagheschi (indicati con il loro nome: emblematico riconoscimento di un affermato diritto all'identità), che emergono, per contrasto figurativo e cromatico, dal fondo decorato da specchiature che simulano bassorilievi monocromi con storie di Ercole, busti e statue di antichi e divinità, in nicchie (anch'essi dipinti: a simulare il colore del marmo). E precisamente, sulla parete nord: il ritratto del cavallo Battaglia, sormontato da Ercole e Anteo; il ritratto del cavallo Dario, sormontato da Ercole e l'idra; a sinistra del primo cavallo: busto di Antinoo; a destra: busto di personaggio non riconosciuto, e quindi busto di Cleopatra. Sulla parete est: un ritratto di cavallo senza l'indicazione del nome, sormontato da Ercole e il leone di Nemea, e affiancato da statue di Giove e Giunone. Sulla parete sud: ancora un ritratto di ca-

[1] Per tutte le notizie sulla fabbrica gonzaghesca e per l'illustrazione di questa sala rinvio a Belluzzi 1988, I, pp. 365-71.

vallo senza nome, e sopra Ercole e il toro di Creta; il ritratto del cavallo Morel (il favorito del duca), e sopra Ercole e Cerbero; tra busti di ignoti e statua di Vulcano. Sulla parete ovest: il ritratto di cavallo Glorioso, sormontato dall'episodio erculeo del ratto di Deianira, tra le statue di Venere e Marte.

Il programma iconografico è di assoluta evidenza: la gloria dei cavalli gonzagheschi è del tutto coerente con il mito dell'eroe Ercole e si correla alle immagini degli dèi e di altri eroi antichi. Il fattore iconograficamente innovativo è dato, però, dai ritratti dei cavalli: proiezione ulteriore della dignità del loro padrone principe, per assoluta conformità di comportamenti virtuosi. Battaglia, Dario, Morel, e gli altri senza nome, non sono soltanto cavalli: come Ercole, sono l'icona simbolica di chi li ha allevati ed educati. Il ciclo di queste immagini non è una curiosa stravaganza: corrisponde immediatamente all'importanza che l'economia del cavallo aveva nel sistema gonzaghesco, in grado di esportarli come campioni di altissima qualità (e a carissimo prezzo) in tutte le corti europee. L'esposizione dei ritratti degli esemplari più famosi nella sala di rappresentanza corrisponde, quindi, a una sorta di catalogo promozionale; ma esibisce altresì una cultura del cavallo che richiede di essere almeno approssimata da parte delle nostre mediocri competenze.

I due testi.

Il primo è un agile trattatello in latino che nel 1443 Leon Battista Alberti dedica a Leonello d'Este, dal titolo *De equo animante* («il cavallo dal vivo»: cioè, nella sua vita di animale e non in immagine)[2]: in efficace sintesi vi è raccolta la tradizione del sapere antico e medievale, finalizzata però alle nuove esigenze di *decorum* del principe. L'occasione che suscita la curiosità dell'autore verso questo singolare tema è offerta dal progetto di erigere in Ferrara delle statue equestri in onore di Niccolò III, padre di Leonello: Alberti è scelto come giudice delle opere. E così racconta:

> Mihi idcirco iterum atque iterum opera ipsa miro artificio facta spectanti in mentem incidit ut non de pulchritudine modo et lineamentis, verum et de omni equorum natura et moribus diligentius cogitarem (p. 203)[3].

[2] Per il testo rinvio ad Alberti 1999; per il suo inquadramento nell'attività albertiana, cfr. Grafton 2000.

[3] «Mentre guardavo continuamente le opere fatte con mirabile arte, mi venne in mente di riflettere con più attenzione non solo sulla bellezza e sui lineamenti, ma anche sulla natura in generale e sui caratteri dei cavalli».

Con un procedimento tipico della ricerca teorica ed estetica albertiana, la riflessione sull'arte ha bisogno di indagini scientifiche: per poter giudicare le statue equestri che lo rappresentano, deve saper tutto del cavallo come animale vivente, proprio riflettendo sulla diversità dei suoi impieghi, privati e pubblici, in guerra e in pace:

> Occurrebat quam essent equi ad omnes hominum publicos privatosque usus, ad vim bellorum una et pacis ornamenta accomodati. Namque sive ex agro quaeque ad tecta aedesque constituendas, quaeve ad educandam familiam pertineant deducuntur, sive ex castris acieque gloriae amplitudo libertatisque decus parantur, profecto in his ipsis rebus exequendis horum animantium ope et opera homines plurimun utuntur; ita ut salutem dignitatemque sine equorum adminiculo obtineri posse non arbitrer. Quis, quod est hoc unum animans ipsis etiam superis usui et ornamento: non Phoebus picto igniculis curriculo, non tridenti gaudens Neptunus pater sceptro ad Oceanum, non ferme ceteri omnes dii, satis pro eorum maiestate ornati, aut pro rebus agendis compositi videntur, nisi suos imprimis ad currus equi admoveantur? (pp. 203-5)[4].

In poche battute Alberti condensa una complessità di segni destinati a diventare presto sistema, come vedremo nel secondo testo: la gloria sui campi di battaglia, la conquista e la difesa della *libertas* e del *decus*, della *salus* e della *dignitas*; la corrispondenza tra terra e Olimpo, tra la cronaca e la storia, da una parte, e le favole antiche, dall'altra. Il cavallo occupa questo spazio plurifunzionale e plurisemantico: ed è poi un animale dall'aspetto gradevole (pertiene insomma all'economia della grazia), in cui la forza fisica e la forza dell'animo sono congiunte a un'incredibile mansuetudine; è un animale fedele al padrone, che non si spaventa sui campi di battaglia. Tanto basta per suscitare la curiosità di Alberti, che informa Leonello di avere consultato tutto ciò che in biblioteca è possibile leggere su questo tema, purché elegante e degno; e quindi precisa la strategia comunicativa del suo *libellus*:

> Ceteri dum nos legerint, velim sic deputent non me ad fabros curatoresve pecudum, sed ad principem eundemque eruditissimum scribere, eaque de re

[4] «Mi veniva in mente quanto i cavalli fossero adatti a ogni uso privato e pubblico da parte degli uomini, alla violenza delle guerre e agli ornamenti della pace. E infatti, sia che si trasporti dalla campagna quanto occorre per costruire i tetti e le case o quanto riguarda la gestione della famiglia, sia che si procurino tra i campi di battaglia e nello scontro la grandezza della gloria e il decoro della libertà, senza dubbio gli uomini, nel fare tutto ciò, si servono molto del lavoro e dell'aiuto di questi animali, cosicché non penso che sia possibile ottenere la salvezza e la dignità senza l'aiuto dei cavalli. Del resto è il solo animale di cui si servono e si adornano gli stessi dèi: né Febo dal suo carro fiammeggiante, né il padre Nettuno felice del suo tridente come fosse uno scettro sull'Oceano, né quasi tutti gli altri dèi, sembrerebbero ornati abbastanza rispetto alla loro maestà o attrezzati per le loro imprese, se i cavalli non si disponessero immediatamente a tirare i loro carri?».

fuisse me parcum in scribendo forte magis quam imperitorum vulgis exoptet. Ex qua re, princeps, dum nos legeris, velim tibi persuadeas nihil me omnibus nostris lucubrationibus studuisse magis quam ut tibi, quacumque in re possimus esse, in dies simus gratiores[5].

La replicata presenza a testo di *princeps* è immediatamente chiara: Alberti ha scritto il trattatello sul cavallo non per un principe qualsiasi, ma proprio per Leonello: un principe letteratissimo. È questo lo spostamento argomentativo decisivo nella fondazione moderna del discorso ippologico: dalla competenza dei mestieri addetti al cavallo, alla più sofisticata competenza del suo referente necessario: per cultura, non per natura. A partire da questo momento il cavallo entra nel sistema dell'arte e della virtù: e tutte le necessarie conoscenze tecniche e veterinarie che Alberti espone con mirabile sintesi, sono riconnotate da questo nuovo orizzonte referenziale[6].

Il secondo testo è un librone di mille pagine, stampato centoventi anni dopo il trattatello albertiano: *La gloria del cavallo* di Pasquale Caracciolo[7], nobile napoletano di antico e illustre casato, orgogliosamente consapevole di essere parte di una storia imperiale europea, di cui Carlo V e Filippo II sono punto obbligato di riferimento, e quindi pronto a rivendicare l'eccellenza dei nobili napoletani nelle arti cavalleresche[8].

[5] «Quanto agli altri che mi leggeranno, vorrei che pensassero che non ho scritto per fabbri o mandriani, ma per un principe, per di più sapientissimo, e che scrivendo di questo sono stato di sicuro più sobrio di quanto desideri il volgo ignorante. Perciò, principe, mentre mi leggerai, vorrei che ti persuadessi che in tutte le mie veglie di studio non ho mirato ad altro che di risultarti gradito di giorno in giorno, per quanto possibile».

[6] L'impianto del trattatello riguarda le caratteristiche fisiche del cavallo (compresa la riproduzione) e il loro addestramento, in particolare per gli impieghi in guerra; poi passa alla cura delle sue malattie.

[7] La prima edizione dell'opera è del 1566 (Venezia, Giolito); poi più volte ristampata: 1585, 1587, 1589; cito dall'edizione del 1587; il frontespizio completo: «La gloria del cavallo, opera dell'illustre signore Pasquale Caracciolo, divisa in dieci libri: ne' quali, oltra gli ordini appartenenti alla Cavalleria, si descrivono rutti i particolari che son necessari nell'allevare, custodire, maneggiare e curar cavalli; accomodandovi essempi tratti da tutte l'historie antiche e moderne, con industria e giudicio dignissimo d'essere avvertito da ogni cavalliero». Nelle zone paratestuali poesie italiane e latine di Luigi Tansillo, Girolamo Fenaruolo, Ferrante Carafa, Berardino Rota, Giovanni Antonio Serone e altri. La seconda edizione è dedicata dall'editore, Giovanni Giolito de' Ferrari, ad Alfonso II d'Este duca di Ferrara: si è sempre «dilettato di avere nobilissimi e bellissimi cavalli», come dimostra «l'aver nelle molte stalle sue infinito numero della più superba e bella razza di cavalli d'alcun altro prencipe d'Italia».

[8] Cfr., a esempio, Caracciolo 1587, pp. 141-4. Dedicando ai propri figli l'opera Caracciolo ribadisce sia il dovere universale di ogni padre verso i figli (la loro educazione) che quello particolare del nobile in quanto padre (far risplendere il «vivo lume della virtù»), coniugando nobiltà e mestiere delle armi, nobiltà e «buone lettere».

L'impianto dell'opera, scandita in dieci libri, copre (come già aveva fatto Alberti in efficace sintesi) tutte le materie della tradizione ippologica e ippiatrica antica, medievale e moderna, dimostrando una conoscenza formidabile non solo di questo segmento specialistico ma anche di tutta la biblioteca classica (come pure di quella italiana): è una sorta di macroapologo del gentiluomo classicistico, del suo dimorare con agio e profitto tra i testi antichi e moderni, in un andirivieni citazionale che non è mai sfoggio superfluo di erudizione o accumulo di luoghi comuni. Al tempo stesso Caracciolo riorganizza questa tradizione discorsiva integrandola di ampie parti del tutto nuove, che rispondono alle mutate esigenze del *decorum* estetico ed etico del moderno cavaliere gentiluomo.

In scorciatissima sintesi questo è l'impianto complessivo dell'opera: se già nel I libro, su cui mi soffermerò con più attenzione, Caracciolo produce le ragioni culturali delle arti cavalleresche ed equestri, nel II ne discute il significato e il valore culturale e simbolico nella tradizione occidentale («vari nomi attribuiti al cavallo da varie nazioni», «giuochi solenni fatti al cavallo», le sue differenti qualità, i suoi modi d'impiego in pace e in guerra; eccetera), mentre nel III analizza la «naturale complessione» del cavallo nelle sue parti interne ed esterne; nel IV le diverse razze equine e i diversi luoghi di produzione; nel V la disciplina del cavallo; nel VI la milizia equestre; i libri VII-X sono invece specificamente dedicati agli aspetti propriamente veterinari: malattie e cure.

Come ho detto, è il I libro a porre il quadro di riferimento culturale complessivo dell'opera, in termini di assoluta chiarezza: inevitabilmente diventa un discorso che s'intreccia con la topica *de nobilitate*, particolarmente d'attualità nel secondo Cinquecento. Nella dedica Caracciolo si dichiara consapevole che non sarà «di sciocchezza incolpato, essendomi posto a scrivere in tante carte la gloria del cavallo, animal generoso e degno di gloria, come quel che fra tutti gli altri meritamente ritien dopo l'uomo il primo grado»; dove è da segnalare l'impiego di «generoso», che qui e sempre, connota la nobiltà del cavallo. Dopo il cavallo, il cavaliere: Caracciolo ribadisce quali siano i fattori costitutivi e propri della sua moderna professione, secondo il paradigma classicistico formalizzato da Castiglione: è tale perché «con l'essercizio dell'armi [deve] aver sempre congiunto quello delle lettere»[9]. Ancora e sempre armi e lettere: «queste esser le due ali con cui suole il cavallo alato (che non senza cagione da' poe-

[9] Cfr. Castiglione 2002, pp. 75-83 (I 7 1-47).

ti con adorna filosofia è così dipinto) portar il cavaliero per l'aria ovunque riluca il sole e condurlo degnamente al pregio immortale della gloria equestre».

Nel sommario analitico dell'opera (che precede il testo) è possibile trovare la trama argomentativa di ciascuno dei suoi dieci libri: quello relativo al I segnala che è dedicato alla dimostrazione di «come il cavallo sia glorioso, per essere il più giovevole animale di quanti per uso dell'uomo siano stati prodotti dalla natura, e per essere in molte qualità di sentimenti e di affetti somigliante e conforme all'uomo istesso». Somiglianza e conformità, dunque, subito messi in rilievo: costituiscono la struttura profonda dell'argomentazione della *Gloria del cavallo*. Questi due principi fondamentali del sistema classicistico (quelli che ne governano congiuntamente l'etica e l'estetica) sono ovviamente definiti con grande precisione nel corso del I libro, sin dal suo *incipit*, che prospetta l'ordine antropocentrico della natura (per utile e diletto e diletto dell'uomo: l'economia classicistica dell'*utile dulci*):

> Niuna cosa è veramente (come da tutti i savi già si conferma) che la maestra Natura si trovi havere prodotta indarno: anzi quanto ella criò, tutto come discreta madre e amorevole ad utilità e diletto dell'uomo criò. E fra cotante diverse cose, nella terra, nell'aria e nel mare, innumerabil generi d'animali produsse, i quali diversamente commodità e piacere ne recano, ciascuno di quelli sua particolar vaghezza e virtù dimostrando. Ma sopra tutti gli altri il cavallo a me pare meritevolmente il primo grado ottenere, vedendosi in esso solo quanto di buono in tutti gli altri si può comprendere, con ciò sia cosa che il commodo e 'l diletto che egli all'uomo presta, non è dubio che non avanzi di gran lunga tutte le grazie agli antri concedute in molti modi (p. 1).

Caracciolo, ovviamente, non intende riferirsi all'uomo universale, bensì in modo appropriato ed esclusivo al nobile, come subito dopo precisa, in riferimento alle sue pratiche ordinarie di intrattenimento (la caccia e il torneo) e di professione (la guerra e il duello):

> Certamente quanto sia il piacere che di lui si prende nelle caccie, nelle giostre, ne' torniamenti e negli altri giochi dell'armeggiare, pe' quali essercizi divengono poscia i gioveni più agili e più destri nelle guerre e ne' duelli, rarissimi stimo coloro essere che non ne possano rendere fede. Che dirò degli agi che a tutte qualità d'uomini egli apporta nel trattare delle bisogne? Egli è un dolce sollevamento delle fatiche umane, egli è in tutte le cose alla vita opportune una piacevole e fidatissima compagnia. Ma quanto singolare è poi l'utilità del suo aiuto nelle cose più importanti? Cioè ne' fatti d'arme, nelle civili diffensioni e in mille altri accidenti, ove da ogni soprastante pericolo ci scampa la vita e non pur ci difende l'onore e cel conserva, ma sovente l'accresce in guisa tale, che molti per lo valore di lor cavalli si ritrovano pervenuti a somma gloria. Percioché quantunque infiniti siano gli usi del cavallo commodi all'uomo e necessari, tutta via in niuno appare maggiore il giovamento di lui, che nelle guer-

re, alle quali unicamente egli è idoneo, quasi a tal effetto speciale generato dalla Natura (pp. 1-2).

Il cavallo: strumento di onore e di gloria, utile più di ogni altro animale, non solo perché così è attestato nella biblioteca degli Antichi (la sequenza citazionale è subito vastissima: Virgilio, Plutarco, Aristotele, Properzio, Lucrezio, Ovidio, Orazio eccetera), ma soprattutto perché è l'unico a poter essere riconosciuto come simile e conforme all'uomo: «Né maraviglia se n'è da prendere, avendo in molte cose il cavallo somiglianza con l'uomo, stando questi animali soggetti a tutti que' medesimi affetti e morbi a' quali noi siamo» (p. 7). Addirittura, come l'uomo, anche il cavallo è protagonista di comportamenti narcisistici: «di loro naturali e propri ornamenti s'insuperbiscono», e quando «di belli guernimenti si veggiono adornati, s'allegrano e ne gioiscono». E in particolare, come l'uomo, anche il cavallo è titolare di una serie cospicua di virtù relazionali o sociali, come l'amorevolezza, cioè l'umanità. Da tutto ciò risulta evidente, secondo Caracciolo, che più di ogni altro animale, più dello stesso cane, i cavalli «della natura nostra [di uomini] non solamente partecipi siano, ma conformi» (p. 8)[10].

È questa consapevolezza a rendere possibile l'equivalenza che governa la cultura del cavallo in Antico regime e ne pubblica il ritratto sulle pareti di Palazzo Te: il cavallo sta agli altri animali come il nobile sta agli altri uomini; è l'aristocrazia del mondo animale: per natura e per arte (cioè, tramite addestramento). Per questa ragione, solo il cavallo (in quanto *alter ego* dell'eroe) entra nel mito: da Bucefalo (il cavallo di Alessandro Magno) in poi; e solo il cavallo è degno di entrare in una galleria: di cavalli illustri, omologa alle serie di uomini illustri (come a Mantova, appunto).

Caracciolo si sofferma anche su di un altro fattore di esclusività: i cavalli di razza sono costosissimi beni di lusso, destinati dunque a nobili di alto rango, nonché a essere oggetto di dono tra sovrani e nobili

[10] Il tema della conformità ricorre anche altrove ed è la struttura argomentativa profonda dell'opera; a esempio riguarda anche «la forza e gli influssi delle stelle negli animali», e per quanto i cavalli siano astrologicamente soggetti a Marte, subiscono gli influssi anche degli altri cieli e delle altre costellazioni» (p. 280). Caracciolo così conclude: «Tuttavia, chi negasse le inclinazioni delle stelle negli animali, contradirebbe a tutta la scuola degli astrologi, i quali di comune volere affermano i segni e i pianeti communicar le loro complessioni a quanti nascono e le buone o rie fortune a ciascheduno, secondo che i segni nella natività si trovano in luoghi fortunati con buoni aspetti o con malvagi negli infelici» (p. 293). Anche per il cavallo, insomma, Indole naturale (*ingenium*) si correla al favore delle stelle e quindi all'educazione (sarà il tema del V libro): la *paideia* umanistica applicata al cavallo, estesa senza cambiarne i principi di fondo.

antichi e moderni[11]; ma anche a costituire la ricompensa di un servizio svolto alla corte di un principe, come attesta già Plutarco[12]; l'arte dell'equitazione (il saper andare a cavallo con grazia e sprezzatura) è indicata, già da Platone, come la più onorata rispetto a ogni altra competenza:

> Il divino Platone vuole che tutti i giovani per fuggir l'ocio diano opera alla caccia più tosto che ad altri piaceri, ma che principalmente seguano i maestri di cavalli, imparando di trar le fionde e gli archi e i dardi, così da una mano come da l'altra, perché quantunque l'agricoltura sia giovevole a far i corpi robusti per la sofferenza delle fatiche e gli animi ancora forti contra i pericoli per l'uso di difendere le sue cose, tuttavia viene a conchiudere che l'essercizio delle arme e de' cavalli, essendo così nella guerra utile, è propriamente egregio e illustre, là dove tutti gli altri corporali non sono nobili, o per dire il suo vocabolo, non si dicono liberali, cioè convenienti ad uomo libero e ben nato (p. 21).

Nel riuso di quest'antica *auctoritas* Caracciolo produce una singolare mescidanza delle ragioni originarie con l'argomentazione sperimentata dagli umanisti: il *vir bonus* e *ingenuus* (cioè, il nobile) è tale se sa distinguere anche le sue pratiche ordinarie, negli esercizi fisici, da quelle degli altri uomini. Platone, insomma, è qui coniugato con l'interdetto sancito dal *Libro del Cortegiano* contro i balli nel sole e contro le prove di abilità tra nobili e contadini[13].

La conformità con l'uomo nobile rende il cavallo strumento e fine dell'*institutio* aristocratica: già nella biblioteca classica – osserva Caracciolo – «Euripide mostra come i figliuoli dei re fin dalla fanciullezza si deono addestrare alla disciplina cavalleresca, e in più luoghi Senofonte ne rende fede, il quale studioso fu già delle belle lettere e nulla di meno studiosissimo ancora fu del cavalcare» (p. 21). E poi Carlo Magno, Alfonso il Magnanimo: «ma che bisognano a ciò essempi, se universalmente si vede che quanto la persona è più nobile, più possente e più gentile, tanto con maggior affezzione e industria si diletta e si gloria di cavalli? Né già modernamente questo costume s'è introdotto, anzi quasi dai primi secoli» (p. 21).

Caracciolo continua a credere nella superiorità della cavalleria sulla fanteria nei campi di battaglia[14] e quindi ritiene che la conformità tra cavallo e nobile cavaliere si esalti proprio in battaglia: lo dimostrano, a suo avviso, le antiche e le moderne storie, con le tante vittorie riportate «per

[11] Caracciolo ricorda il dono di cavalli che Ludovico Sforza fece a Carlo VIII, Guglielmo III a papa Alessandro III; e poi gli antichi: Marco Aurelio, Marco Marcello eccetera.

[12] Castiglione, nelle tante nelle lettere alla madre scritte dalla corte di Roma, insiste continuamente sull'importanza di avere cavalli di pregio e ben curati.

[13] Cfr. Castiglione 2002, pp. 111-2 (II 3.11-16).

[14] Cfr. Caracciolo 1587, p. 29.

possanza di cavalleria» (ampiamente repertoriate)[15]; e lo conferma un dettaglio: in battaglia, i cavalli «vincitori saltando s'allegrano; vinti, giacendo, si dogliono» (p. 3). Ritiene altresì che questa conformità si rappresenti nelle cerimonie a cavallo e con cavalli[16]; e che abbia il suo riscontro più alto nella tradizione della cavalleria e dei suoi ordini[17].

Lo snodo argomentativo fondamentale del I libro della *Gloria del cavallo* è nell'analisi della situazione contemporanea: per affrontarla, Caracciolo ragiona sull'identità e sul nome del cavaliere, anche in prospettiva storica, riconoscendo che «dalla milizia incominciò primieramente questo nome di cavaliere, perché altro propriamente non dinotava che "soldato a cavallo"» (p. 42). Da quel remoto allora al presente, al *modus hodiernus* del cavaliere: «Ma poi, quasi tratto da quel primiero significato, si vede anticamente l'usanza aver portato che cavalieri diciamo quelli i quali nati di sangue nobile e signorile attendono agli essercizi cavallereschi con vita splendida e magnifica» (p. 43). In questa definizione la discriminante decisiva è di tipo giuridico (nel senso ristretto che Giovan Battista De Luca adotterà cento anni dopo nel suo *Cavaliere e la Dama*)[18], ma è formulata con modalità paradigmaticamente classicistiche, nell'immediato andirivieni referenziale tra passato remoto (gli Antichi) e il presente (noi, i Moderni): il titolo di cavaliere è «divenuto comune ai sommi principi, come in Omero si può vedere» (p. 43), cosicché «la dignità reale non può pigliarsi da chi non abbia la cavalleresca primieramente, sì come in alcune istorie già si legge. E così oggidì veggiamo i re farsi compagni de' cavalieri in tutti gli ordini, specialmente nei supremi, come quel di Borgogna, di Francia, d'Inghilterra e di Savoia» (p. 43).

È il corpo testuale della tradizione, nei suoi antenati remoti e nei suoi padri prossimi, ad aver fissato la nomenclatura del cavaliere, la stessa gamma dei suoi epiteti appropriati per *decorum* ed esclusivi, in un presente fuori dalla diacronia, privo di discontinuità, caratterizzato da una completa percorribilità: severo (Ovidio), eccelso (Stazio), egre-

[15] *Ibid.*, pp. 22-6.

[16] Caracciolo ricorda, a esempio, i «torniamenti che con grande apparato si fecero in Parigi nella venuta della reina Maria d'Inghilterra maritata a Lodovico XII re di Francia» (p. 4); e le «cerimonie che nella corte imperiale solennemente si fanno tutte a cavallo, sì come da l'aurea bulla di Carlo IV si può raccogliere», minutamente descritte: pp. 27-8.

[17] Caracciolo descrive la fondazione antichissima della cavalleria (ne è testimone Aristotele), e in particolare romana (l'ordine e la *dignitas* degli *equites*), con ampia trattazione: pp. 30-40. Ampio spazio è dedicato inoltre alla cavalleria moderna e ai suoi ordini, con la citazione dei «diversi ordini di cavalieri con diverse regole e cerimonie, sotto diversi titoli», istituiti da re, imperatori e papi (pp. 41-2).

[18] Ne ho dato ragguaglio in Quondam 2003a.

gio (Giovenale), magno (Orazio), «cortese, leale, piacevole, riguardevole, dilicato, leggiadro e bello; ora degno d'ogni gran dono, ora savio, intendente, da bene, costumato, prode e valoroso» (Boccaccio)[19]. Gli *antiqui* cavalieri e i moderni gentiluomini, resi ormai completamente diversi, rispetto agli antenati, dall'irrompere del sistema della grazia e delle sue correlate virtù relazionali, performative e rappresentative:

> Egli non è da chiamarsi cavaliere uno solamente per esser nato di sangue buono e di molta potenza, ricco di gioie e padrone di molti vassalli, perché tutte queste cose si sogliono ancora trovare in un mercante e un giudeo è solito di comprarle. Ma quel che fa il cavaliere essere cavaliere è l'essere moderato nel parlare, largo nel donare, sobrio nel mangiare, onesto nel vivere, tenero in perdonare e animoso nel combattere. Che quantunque sia l'uomo di sangue illustre e abbondante d'entrate, nondimeno essendo cianciatore, avaro, ingordo, ambizioso, maligno, impaziente e pusillanimo, egli si può dire che tenga ingegno più di facchino che di cavaliere (p. 45).

Se oggi nel nome del cavaliere «si rinchiude lo splendore della vera nobiltà» (p. 45), è solo perché questa si compie nella Virtù: «chi ricerca dunque d'annobilirsi, bisogna che per la via della Virtù s'indrizzi, da cui procede e in cui consiste propriamente la Nobiltà» (p. 45). Paradigmi classicistici, certamente, dopo due secoli di scuola umanistica, ancora attualissima, se persino Gustaf I invita a corte, a metà Cinquecento, alcuni studiosi tedeschi per l'educazione dei suoi figli Erik (il futuro committente di Libaerts) e Jan[20].

Questo paradigma formativo, che tra poco sarà rilanciato dalla *Ratio studiorum* dei gesuiti, è connotato da due fattori strutturali. Il primo ne prospetta l'efficacia funzionale come filosofia pratica della prassi secondo differenze e circostanze: «non basta dunque l'essere chiamato o pur il farsi chiamare cavaliere, s'egli non corrisponde con l'opre che convengono a cavaliere, a cui è necessario sommamente ammaestrare la vita sua con tutti que' morali documenti che fanno l'uomo perfetto e quasi uguale al sommo Giove, come Orazio dice» (p. 45). Il secondo consiste nella valorizzazione delle lettere come «supremo ornamento» de moderno cavaliere gentiluomo:

> Però, affine che degli umani e divini precetti si possa avere quella notizia che bisogna, senza la quale pochissima o niuna differenza verrebbe ad essere

[19] Cfr. Caracciolo 1587, pp. 43-44; l'età della cavalleria feudale e la moderna cavalleria, nella continuità dei riti e dei valori, cosicché cita Antonio de Guevara: «A questo proposito fa quel che scrive il Vescovo di Mondognetto: che il cavaliere che non cerca d'imitare i suoi passati, non devria vantarsi d'esser disceso da quelli, perché quanto più grande è stata la fama de' padri, tanto più biasimevole la negligenza de' figli» (p. 44).

[20] Cfr. Johannesson 1998, p. 24.

fra noi e le bestie, appartiene principalmente al cavaliere di aver conoscenza delle buone lettere, per le quali diventa l'uomo nel consigliare più accorto, nel determinare più pronto, nell'esseguire più temperato, nelle cose repentine più risoluto e finalmente in tutte le azzioni più forte e giusto» lettere e prudenzia, in quanto dottrina e buon giudizio, eccetera: quanto più volte indicato in precedenza (p. 45).

Non è più tempo di dispute. Poco oltre la metà del Cinquecento non si può che ribadire la lezione del *Libro del Cortegiano*, sempre valida, anzi definitiva, tanto più che nelle case dei cavalieri moderni diventati gentiluomini dominano ormai le lettere anche dipinte: «E vana cosa è l'andar cercando quai sian più degne o le lettere o l'arme, potendosi scernere chiaramente che l'une e l'altre son necessarie oltra modo e tanto bene stanno congiunte insieme che non possiamo altrimente acquistare perfetta gloria, se non veniamo ad essercitarci e in queste e in quelle» (pp. 45-6).

Tutto ciò premesso, Caracciolo si distende a ragionare della vera nobiltà, dell'*officium* proprio del nobile, dei vari gradi di nobiltà eccetera, per poi dire quale sia stata la ragione di scrivere questo librone: se i duelli sono sempre più diffusi, il cavaliere deve «in tanto rischio procacciarsi un fidato e valoroso compagno»; e, in assoluto, il compagno migliore del cavaliere, suo *alter ego*, è il cavallo, anche perché il combattimento a cavallo è *decorum* esclusivo del nobile (p. 49): purché il cavallo sia «ben formato dalla natura, ben educato dall'arte e continuamente nell'arme essercitato» (p. 47: sarà il tema del V libro)[21].

In questa enciclopedia universale del cavallo (anche storica: cosa è stato) non può mancare la zona lessicografica, con relativa nomenclatura: occupa la prima parte del II libro. Caracciolo confronta i nomi del cavallo in molte lingue antiche e moderne, elenca i composti di *ippo-*, anche nei nomi propri di persona, e i derivati; fa poi la stessa cosa per il latino *equus*[22]. Dà poi notizia dei giochi antichi che richiedevano l'impiego del cavallo; descrive le «differenti qualità» di cavalli con i loro nomi nel mondo antico, con diversi *exempla*; accumula i «nomi antichi di quei cavalli [resi] famosi» dai poeti, esattamente come gli eroi, compreso il cavallo pegaseo, i centauri e le amazzoni[23]: si pone anche il problema dell'inventore delle arti cavalleresche, secondo le modalità

[21] Caracciolo dedica ampio spazio alle statue equestri (conferiscono somma gloria) e ai diversi tipi di carri trionfali e di rappresentanza, che si rispecchiano in quelli della mitologia (il carro del Sole, di Plutone, di Nettuno, dell'Aurora, eccetera), nelle tante immagini dipinte sulle pareti delle dimore del moderno cavaliere gentiluomo.

[22] Cfr. Caracciolo 1587, pp. 72-87, 87-90.

[23] *Ibid.*, pp. 91-8, 99-123.

proprie dell'enciclopedismo umanistico: dai tempi del fortunato libro di Polidoro Vergilio di Urbino, *De inventoribus rerum libri tres* («i tre libri degli inventori di tutte le cose»), in prima edizione nel 1499.

L'analisi della *complessione* del cavallo (è l'argomento del III libro: trattato con ampi allegati dagli antichi e dalla letteratura ippologica:) non riguarda solo l'anatomia di tutte le sue parti: il suo criterio è infatti fondato sul principio classicistico (attivo anche in Alberti) della proporzione (come ordine e misura) e quindi ogni parte deve essere valutata (anatomicamente ed esteticamente) nel suo rapporto con il tutto, come del resto indica il termine di «complessione». A esempio:

> le gambe vuole Senofonte che siano spesse, perché queste sono gli stabilimenti di tutto il corpo, e 'l cavallo ben formato di gambe (che ben quartiato dicono) si stima aver forza, attitudine e sicurezza in tutte l'opre sue; ma la spessezza sia di nervi, non di carni né di vene (pp. 157-158);
>
> le cosce sian grosse e lunghe e torose (come dice Columella), cioè lacertose o muscolose e nervose (come Oppiano e Polluce scrivono), Senofonte dice late e carnose così di dentro come di fuori, in maniera tale che sian corrispondenti al petto e anco ai lati (p. 158).

L'analisi della complessione del cavallo ribadisce la conformità fisica naturale tra cavallo e uomo, con ulteriori citazioni di *auctoritates*:

> San Tomaso naturalmente parlando dice che l'uomo porta elevato il capo, benché propriamente alla contemplazione delle cose superiori si debba attribuire (come da Aristotele, da Ovidio e da Lattanzio si afferma). Acciochè dunque il cavallo più s'assomigli all'uomo, abbia la testa alzata, con alquanto del lunghetto, piegando il mento verso il collo e mostrando la fronte allegra e spaziosa, nella quale dal sommo penda il ciuffo di minuti capelli ben fornito (p. 162).

Ed è questa ribadita conformità a porre il problema della perfezione del cavallo e quindi della sua riconoscibilità per pubblico giudizio. Caracciolo tratta qui della perfetta complessione (in quanto corpo naturale), che dovrà poi essere necessariamente riscontrata con la perfezione dell'arte, acquisita tramite l'addestramento: anche per il cavallo del nobile gentiluomo esiste, dunque, l'istanza di una seconda natura, e solo se avrà soddisfatto questa condizione, potrà anche lui indossare la seconda pelle dell'armatura, come nel catafratto di Dresda. L'argomentazione di Caracciolo mi sembra davvero impressionante, perché più che per analogia opera per assoluta corrispondenza, come risulta da questa battuta, dove basterebbe sostituire il termine «cavallo» con «uomo» senza spostamento alcuno di senso:

> E perché dovendo il cavallo conseguir il titolo della vera eccellenza, è necessario che abbia gli adornamenti del corpo e dell'animo insiememente con-

giunti, sì che di bellezza e di bontà lodevole sia stimato; la qual congiunzione è tale e tanta che Platone, come che la proprietà del nome con gran diligenza sempre spiando andasse, non volle mai tra il bello e 'l buono mettere differenza, per dinotare che l'uno senza l'altro non potea stare, eccetto per mancamento della natura, la quale da radissimo induce un animo bello ad albergare in sozzo corpo. Tuttavolta, se ad alcuna di queste doti avesse per aventura a mancare, i difetti della forma più tosto che quelli de l'ingegno, che più pericolosi e più difficili sono ad ammendarsi, meriteranno perdono. Con ciò sia cosa che molte volte si vede un cavallo mal fatto e brutto, per la sua bontà esser tenuto caro e in molto pregio, ricevendosi più servigio dalla virtù che da l'apparenza (p. 170).

Com'è possibile valutare la perfezione? Si tratta, com'è noto, di una questione primaria nel sistema etico ed estetico del classicismo, che Caracciolo affronta con un'argomentazione che non sembra, di nuovo, ritenere utile distinguere tra uomo e cavallo:

E così, perché rarissime son le cose in questo mondo che intera perfezzione aver si veggiano, bisogna che noi facciamo nei cavalli quel che gli studiosi della fisionomia o chiromantia sogliono far negli uomini: che compensando i segni buoni co' cattivi, s'attaccano alla parte superiore e da quella fanno i giudicii delle cose future. Onde non potendosi in un cavallo ogni perfetta qualità ricercare o trovare minutamente, saranno da mirarsi le più necessarie e più importanti» (p. 170).

Se la perfezione classicistica è un'approssimazione e se la sua metafora topica è quella dell'arciere, anche la perfezione del cavallo potrà essere valutata secondo diversi gradi di eccellenza, facendo ricorso al metro del buon giudizio, usando prudenza e discrezione (cioè, le stesse categorie che governano ogni scelta etica, tra buono e cattivo, ed estetica, tra bello e brutto). In questo senso sono orientati i tanti consigli erogati da Caracciolo per la scelta del cavallo. A esempio:

appigliandoci a quel cavallo che sia superbo e terribile in aspetto, ma dolce e piacevole in effetto; giocondo, voluntario e liberale, come Senofonte dice; schivando quelli che i greci (secondo Celio) dicono disuguali, che non sopportano di farsi toccare né titillare, e quei che son mordaci e calcitroni, che di calci feriscono fieramente, e i timidi e sospettosi fuor di misura, che ombrosi dicono perché vanamente si spaventano d'ogni novità d'intoppo, di strepito e di ombra (p. 170).

Saper scegliere, riguarda in primo luogo la riproduzione, perché i «padri e le madri» sono decisivi «per fare una razza in perfezzione» (e l'antropizzazione del mondo del cavallo arriva a spiegare perché «la natura ha date due sole poppe alla donna e alla cavalla», pp. 204-5); e quindi riguarda sapersi orientare sul mercato. Caracciolo fornisce una guida pratica e ragionata all'ampia offerta di razze equine, che arrivano an-

che da oriente, ma che sono di grande qualità in tutta Europa, anzi trovano particolare eccellenza in Italia, e precisamente a Napoli:

> Resta ora che mi riduca alla bella Italia, alla quale essendo state unitamente concesse dalla benigna natura tutte le grazie che per l'altre provincie partitamente disperse furono, sì come nella georgica rende buon testimonio il poeta, sofferisca l'istessa invidia che ancor 'l vanto dei cavalli, che meritamente fu da Plinio attribuito, rimanga suo, potendosi affermare a mio parere (né credo che in ciò m'inganni affetto alcuno) che i cavalli italiani siano di gran lunga superiori a quanti mai per tutte l'altre parti del mondo ne fussero celebrati (p. 322).

Ancora e sempre, dunque, l'assioma della «migliore forma» italiana, del suo primato: anche nel campo dei cavalli, ora. Dura *ab antiquo*, peraltro, anche se deve fare i conti con la catastrofe della libertà e con il dominio degli stranieri. Ancora e sempre, dunque, l'assioma della *Grecia capta...*, che Caracciolo ripropone con un automatico, e curioso, corto circuito dalla forma naturale alla forma culturale (la cavalleria):

> E qua si potriano addurre infiniti esempi, in quante guerre importantissime da' romani fatte in diversi luoghi, l'opera della cavalleria italiana avesse illustri vittorie conseguite. Ma veramente se la bontà delle razze suol procedere da più cose, come dal temperamento dell'aere, da l'attitudine del paese, dalla scelta dei cavalli e finalmente dalla cura degli abitanti delle provincie che di sì fatto essercizio si dilettino, incredibile non dee essere che questa maggioranza fiorisca nella Italia, dove quanto sia benigno il clima, quanto opportuno e ameno il sito, sopra tutti gli altri dell'universo, è cosa chiara, che senza contradizione veruna si approva da ogni gente.
>
> Essendo stata l'Italia per la sua felicità desiderata sempre da varie nazioni, e però continovamente infestata di guerre e secondo le volubili forze della fortuna diversamente signoreggiata, della quale varietà essendovi introdotte varie qualità di cavalli (come di sopra accennai) si sono venute a fare perfettissime razze, di temperati umori per virtù dell'aria, di robusta complessione per la natura de' luoghi, di vaga bellezza per la mescolanza di eletti progenitori ed di mirabile attitudine per la dottrina di eccellentissimi cavalieri (pp. 322-3).

Al primo posto di nuovo Napoli. Questa è la conclusione dell'indagine di Caracciolo, ribadendo, con un autorevolissimo giudice, la proprietà transitiva della gloria del cavallo, che conferisce gloria a chi possiede il cavallo degno di gloria:

> Di tutte le quali parti essendo il reame di Napoli fioritissimo, egli insomma si può conchiudere che tenga di questa gloria il primo grado. Il che dal giudicio del grandissimo Carlo V imperadore chiaramente fu approvato, il quale avendo ottima conoscenza e prattica di tutte le specie di cavalli e di tutte l'arti cavalleresche, sempre elesse per servigio di sua persona i cavalli napolitani, come idonei ad ogni essercizio e fazzione (p. 323).

Napoli e non solo Napoli: la geografia (e la storia) del primato italiano comprende, in posizione di eccellenza, anche altre capitali di signorie. Mezzo secolo dopo la Sala dei Cavalli di palazzo Te, malgrado le nuove entrate (Parma), ancora il riconoscimento della qualità degli allevamenti gonzagheschi:

> Non può negarsi già che l'altre parti della Italia non producano ancora in abbondanza cavalli eccellenti di coraggio, di leggierezza e di gagliardia, come si vede per le memorie degli antichi [...] e come eziandio si conosce per esperienza di moderni, tra' quali fanno ottima riuscita le nobili razze d'Urbino, di Firenze, di Ferrara, di Mantova e di Parma, che generosi cavalli sono stati sempre soliti produrre, massimamente quella de' signori Gonzaghi, che con eletti barbari è mescolata; e da quella de' signori Farnesi uscì quel famoso Leardo chiamato il Saltamuro, che tanto fu dal signor Marchese del Vasto tenuto in pregio (p. 323).

A Parma come a Mantova: il nome e l'identità del cavallo glorioso: a gloria ulteriore del suo cavaliere, signore padrone.

L'importanza dell'economia del cavallo nel sistema di corte porta necessariamente Caracciolo a trattare della stalla, perché sia conveniente (per *decorum*) al «magnanimo principe»: se gli impieghi del cavallo riguardano sia gli intrattenimenti che il mestiere delle armi, dovrà essere ricca di esemplari diversi, appropriati alle diverse circostanze d'impiego, di caso in caso:

> Però d'ogni sorte di cavalli convien la stalla d'un magnanimo principe star fornita, affine che di quelli possa nei loro propri e confacevoli essercizi con suo gran commodo e diletto servirsi, e così i cavalli, essendo temperatamente usati nell'arte loro, più lungamente e più sani vivranno, conseguendo altresì mirabile eccellenza.
>
> Ora i primi devranno essere cavalli di due selle, corsieri, barbari e ginnetti; appresso achinee di vari paesi e cavalli da maschere, da caccie e da camini, e per verno e per estate, per piani e per colline; cavalli da trar carrette e da correr poste; cavalli da maneggi, da giostre e da tornei; e cavalli da nemicizie e da guerre; e così a diverse operazioni saranno appropriati.
>
> Ma di qualunque specie essi siano, universalmente è da mirarsi che non tengano cavalli se non sani e intieri di mente e di persona, ben complessionati e forzati nell'esser loro, perché essendo proprio de' cavalli e de' leoni la forza, mancando loro il proprio ornamento, non saran da tenersi in pregio alcuno, né la nobile stalla devrà essere ingombrata (p. 218).

La nobile stalla è poi descritta da Caracciolo nel VII libro: nei criteri di costruzione, di governo e di esercizio, ma anche nelle ragioni che rendono indispensabile «edificar[le] nel palazzo dove sta il principe»[24]: le stesse ragioni della Neuen Stall di Dresda e dello Stallburg di Vienna.

[24] *Ibid.*, p. 568.

Che il mondo del cavallo sia parte organica del mondo tutto (dal punto di vista, ovviamente, del cavaliere gentiluomo) è dimostrato dal IV libro, che dovrebbe essere mirato alla trattazione dei diversi colori del mantello del cavallo, ma si propone come un trattato generale dei colori nella percezione visiva[25]: ancora una volta, come sempre, ogni tratto del sistema classicistico porta direttamente al proprio cuore. Come mostra, a esempio, la seguente breve battuta, che di questo sistema è l'assioma genetico: «il più delle volte le cose esteriori comprese dai sentimenti nostri ci scuoprono e manifestano le interiori e le nascose, come Aristotele afferma che gli accidenti ci aiutano a conoscere la sostanza e la natura delle cose» (pp. 249-50).

Lo snodo argomentativo strategico dell'intera opera è nel V libro, dove Caracciolo illustra minutamente la «disciplina del cavallo» (e del cavaliere). Qui la conformità tra il nobile animale e l'uomo nobile diventa particolarmente vistosa: l'impianto della strategia pedagogica umanistica si trasforma in *institutio equi*[26]. Dopo avere esposto la parte «teorica» (nei libri I-IV), Caracciolo passa alla «prattica»: «per mostrare come sia da ridursi questo gentilissimo animale a far quelle opere che sono in diversi mestieri necessarie e grate all'uomo» (p. 327).

Senza entrare troppo nei dettagli di questa *institutio* del cavallo, vorrei limitarmi a segnalare che nelle sue modalità di funzionamento dimostra, ancora una volta, quanto semplice e forte sia la macchina del sistema culturale del classicismo: Caracciolo la prospetta, infatti, come arte applicata, e specializzata, della comune retorica, proprio trattando del *cavalcatore* (un grado zero significativo) nella comunicazione con il cavallo.

> A cui non altrimenti che a l'oratore si richiedono oltra l'arte, l'imitazione e l'essercizio, e sopra tutto il disiderio di conseguir la eccellenza: le quai cose in ogni professione son tanto estimate, che niuno dee diffidarsi di se medesimo, quando lasciati i vani giuochi e gli ocii contrari alla virtù, di continovo si esserciti imparando, e tanto maggiormente un uomo nobile, il quale dovendo avanzar gli altri in ogni lode, come li avanza in degnità, con più ardore devrà sforzarsi di acquistar la perfezzione di questo mestiere onoratissimo, nel qual principalmente consiste la gloria militare (p. 327).

Leggendo queste battute non è immediato pensare che riguardino il cavallo e la sua formazione, tanto sono strutturalmente («retoricamente») classicistiche. A esempio, dopo aver richiamato la naturale di-

[25] *Ibid.*, pp. 250-62.
[26] Rinvio a Schiera 1999, pp. 185-232, che studia la metafora del cavallo nei trattati rinascimentali e barocchi di arte equestre, ragionando anche di Caracciolo.

versità delle «disposizioni dei corpi» e dei gusti negli uomini (per indole: le attitudini, l'*ingenium*), Caracciolo dichiara che negli animali, e quindi soprattutto nel cavallo, funziona in modo del tutto analogo:

> Però sommamente è necessario che prima si conosca bene tutto l'essere intrinseco ed estrinseco di quello che noi prendiamo ad ammaestrare, e poi secondo la sua propria abilità gli diamo la dottrina e l'essercizio con fatica tolerabile e con convenienti castighi. Le quali mi paiono a punto esser conformi a quelle che 'l medesimo Cicerone adduce nel formare del suo oratore: che non debbiamo rimanere di essortare colui che può riuscir perfetto, né spaventare quell'altro che a qualche mediocre segno può arrivare (p. 330).

Con la conseguente critica «di quei signori che facendo gran dispendio alle razze e usando gran diligenza a lo scegliere dei cavalli» risparmiano poi sulla loro educazione.

Cicerone e Quintiliano: per l'educazione del cavallo. Che l'arte cavalleresca sia organicamente pertinente all'economia retorica dell'*institutio* classicistica è ribadito da Caracciolo anche per «metodo di dottrina», richiamando, cioè, la gradualità della sua *ratio studiorum*: «l'arte (secondo il filosofo) imita la natura quanto ella puote, e seguendo i suoi mezi, molte cose di lei compisce», ma «niuna cosa in un tratto può conseguire la sua perfezzione» (p. 376); affrontando il problema del mezzo di comunicazione tra nobile uomo e nobile animale: «i cavalli non potendosi addottrinare con la favella, bisogna far loro conoscere il nostro intento con diversamente travagliarli e aspreggiarli nel mal fatto e all'incontro, facendo bene, dar loro graziosamente quiete e piacere» (p. 410).

La teorica e la pratica di questa istituzione equestre (anzi, cavalleresca) riguardano propriamente la cultura e l'arte, non certo la natura: al cavallo non bisogna insegnare «il correre, che gli è naturale, ma è ben convenevole e necessario che si faccia con sicurtà del cavaliere e consertatamente, al che non si può ridurre senza la disciplina e senza il tempo» (p. 415). L'istinto e la forza della natura trasformate, tramite un'appropriata *ratio studiorum*, nell'ordinato intreccio di una forma, cioè in un'arte, che pur sempre deve continuare a nascondere la fatica di tanti esercizi e allenamenti, di tanto studio e di tanta disciplina.

Il libro dedicato all'addestramento del cavallo si conclude con quest'elogio della conquistata perfezione, scandito da un replicato ritmo ternario:

> in tre parti consiste: di esser bello, agile e coraggioso; la bellezza [...] si richiede in tre cose: nella taglia della persona, nella proporzione delle membra, nel color del mantello; l'agilità ne comprende tre altre, che son la lena, la leggierezza, l'attitudine; e in altrettante si può conosce il coraggio: che 'l cavallo non

si adombri nella vista delle cose repentine, non si spaventi di udir gli strepiti, né schivi timidamente gli scontri e le percosse. Le qua' tre parti, benché tutte aggiano bisogno del dono speciale della natura, tuttavia non si può negare che la seconda, e molto maggiormente la terza dell'essere animoso, non bastino con la forza dell'arte ad acquistarsi o migliorare, purché il cavaliere il quale vorrà conseguire questi o altri buoni effetti dal suo cavallo, abbia tre altre qualità in se stesso: di conoscere l'intenzione e l'essere del cavallo, di stargli forte sul dosso e con bel garbo, e di aiutarlo conforme al suo bisogno (pp. 462-3).

Il VI libro è dedicato alla «milizia equestre», cioè al mestiere della guerra, che è il luogo originario della nobiltà, «sommo decoro» *ab antiquo* (con Cicerone e Valerio Massimo a opportuno riscontro)[27]. Nell'affrontare questo aspetto, Caracciolo non può non riconoscere come la rivoluzione militare abbia cambiato tutto, comprese le armature: dai catafratti medievali alle nuove difese per fronteggiare le temibili insidie delle armi da fuoco e la forza della fanteria[28]. Sulla base di questa discontinuità può produrre una compendiosa enciclopedia dell'arte della guerra, tra antichi e moderni: dove però la consapevolezza che tutto è cambiato non modifica per niente il rapporto culturale con il paradigma classico (dei romani in particolare), considerato ancora superiore, non foss'altro rispetto alla «mala disciplina e troppa delicatezza della milizia moderna» (p. 484).

Tutta l'argomentazione del libro converge verso la figura del capitano (con ampie citazioni dai suoi modelli classici: Onosandro, Senofonte, Platone eccetera), compendio di ogni virtù:

è di mestieri, in verità, che 'l capitano sia uomo di riputazione, di consiglio, sì che da l'auttorità di lui mossi i soldati, abbiano pronto l'animo ad ubbidirlo e fargli servigio. Sopra tutto è di mestieri ch'egli sia virtuoso, modesto, giusto, clemente, sobrio, liberale, facondo, animoso e terribile, altresì, secondo che le occasioni ricercheranno, paziente e temperato nel trattare dei negozi, accorto e curioso nelle cose dell'essercito, non punto negligente, ma trovisi sempre il primo a destarsi e l'ultimo a dormire (p. 493).

L'indicazione poi di quali siano i suoi doveri, perché risulti *exemplum* per i soldati («allora sarà amato e riverito il capitano, quando quelle cose che altri vorrà che facciano, egli farà primo e meglio di ciascun altro», p. 501), introduce alla figura del moderno cavaliere gentiluomo in guerra, nell'esercizio della sua principale professione, cioè il mestiere delle armi. Secondo Caracciolo, il virtuoso esercizio dell'arte cavalleresca non è solo premio a se stesso (come, per antico assioma, è proprio della virtù). Certo, riconosce che «nell'essercizio cavalleresco

[27] Cfr. Caracciolo 1587, p. 466.
[28] *Ibid.*, pp. 467-70.

moltissime cose sono piene di diletto, che se alcuno disiderasse farsi augello (come Senofonte soggiunge), niuna delle opere umane è che al volare paia più somigliante, che 'l cavalcare»; ma poi significativamente aggiunge:

> altro poi è il premio del cavaliere, che non è del luttatore, perché si ottiene la vittoria nelle guerre, cosa dolcissima e utile e gloriosa oltra misura, tanto più che di questa gloria suole ancora la republica partecipe divenire e se ne viene insomma a tanta beatitudine, ch'io non so se cosa migliore (tra le profane) di questa militare disciplina si trovi al mondo, con ciò sia cosa che per lei si conserva la libertà, per lei si stabiliscono i reami, e per lei si viene finalmente alla tranquillità dell'alma pace (p. 505).

L'esercizio cavalleresco della battaglia non si risolve mai nella sola lotta fisica, perché sa considerare lo scontro rispetto al suo fine: la gloria, in primo luogo, ma anche la libertà e la sicurezza dello stato, la pace (gli stessi obiettivi citati da Alberti). Caracciolo sfiora, dunque, la questione capitale, tanto discussa nella cultura europea del Cinquecento, da Erasmo a Grozio, della guerra giusta, ma è più interessato a definire lo statuto professionale del soldato moderno (pur sempre di alto rango: cioè, il capitano), nelle sue competenze necessarie, che sono tante, persino troppe, ma confermano definitivamente quanto questo mestiere delle armi abbia oggi bisogno delle lettere: la filosofia, l'aritmetica, l'astronomia, la musica («non già per sonare e per cantare [...], ma per imparare con la consonanza e disonanza de' numeri la conoscenza del buono e del bello», p. 514), la dialettica, la retorica, la pittura (come strumento cartografico, ma non solo: «la pittura [è] un'arte nobilissima, imitatrice della natura, senza la quale mal si potria conoscere la bellezza delle cose animate e anco inanimate con le loro proporzioni, linee e figure», p. 515), le lingue straniere, la storia eccetera. Tante competenze per un moderno sapere pratico:

> le lettere sono quelle che fanno l'uomo più prudente e più temperato nelle sue azzioni, più animoso e costante nei pericoli, più istrutto negli ordini della guerra, più risoluto nei repentini accidenti, più giusto nel governare, più esperto nel difendere o nell'espugnare della città, e insomma più avveduto in tutti gli affari. Però Socrate dicea non dover essere il soldato terribile solamente e coraggioso, ma etiandio sì abile e acuto d'ingegno, che possa apprendere le dottrine e pazientissimo a proseguire compiutamente il faticoso studio delle lettere (p. 516).

Questo elogio delle lettere per la formazione del perfetto capitano[29] si correla necessariamente al canone dei capitani antichi e moderni che

[29] Cfr. Fantoni 2001.

hanno onorato in modo esemplare le lettere e i letterati: da Filippo di Macedonia ad Augusto e oltre; da Sigismondo imperatore a Mattia Corvino, da Roberto d'Angiò ad Alfonso il Savio re di Castiglia. Da buon napoletano, però, Caracciolo ricorda «sopra tutti Alfonso che primo di aragonesi conquistò il reame da cui si portava per impresa un libro aperto, dinotando che la cognizione delle scienze è sommamente necessaria a chi ha peso di altrui governi, altrimenti (com'egli dicea) un re non litterato si potria dire un asino incoronato» (p 519).

Il mito di Napoli aragonese (con i suoi maestri di *humanae litterae*: Antonio Panormita, Lorenzo Valla, Giovanni Pontano) è dunque ancora vivo un secolo dopo, nella Napoli spagnola, e serve a rendere alta la conclusione di questo libro:

> pertanto il generoso soldato con diligente industria devrà procurarsi di farsi dotto e non trapassar mai giorno senza alcuna profittevole lezzione, massimamente nelle vacanze delle guerre; e in quel tempo ancora che si guerreggia, tutto quell'ocio che per avventura si concede è da dispensarsi alle belle lettere, mostrando che la notte prenda consiglio di quel che il dì si sarà da fare. E questo è quello essercizio che polisce l'ingegno e l'animo, riducendolo a quella perfezzione che propriamente conviene ad uomo nobile (p. 519).

Questa *institutio militis* è, insomma, strutturalmente classicistica e permea ogni dettaglio ulteriore delle pratiche convenienti al cavaliere moderno gentiluomo, compresa in primo luogo la caccia, che da sempre è parte della stessa milizia, esclusiva occupazione del nobile.

Una considerazione conclusiva.

L'annessione delle pratiche cavalleresche al dominio dell'arte e della grazia rende possibile la trasformazione della barda che cinge il corpo del cavallo nelle armature in una superficie da decorare con storie di dèi e di eroi: esattamente come le pareti delle nobili dimore.

L'affermazione risoluta della piena conformità tra cavaliere e cavallo (per condivisa seconda natura: esposta sulla seconda pelle d'acciaio) trasforma il composto tradizionale, caricandolo di nuove connotazioni e di funzioni simboliche: per comune destino di virtù e di gloria.

L'intreccio di tutti questi fattori attribuisce al gentiluomo a cavallo una condizione particolare, particolarmente visibile nelle pubbliche cerimonie, esaltata dagli ornamenti e dagli apparati, da una serie fitta di segni e di simboli che si rinviano l'un l'altro sovraccaricandosi di senso.

Ma credo che in questa economia rappresentativa ci sia anche qualcosa di altro, che sfugge completamente alla nostra percezione: istituisce una scena a cavallo e da cavallo, nel senso che le linee prospettiche della rappresentazione cerimoniale, la loro stessa regia, implicano un

diverso regime dello spazio nelle sue coordinate essenziali (soprattutto l'ordine gerarchico e simbolico che distingue tra alto e basso) e rende definitivamente diversa la collocazione di chi è sopra e di chi è sotto: una distinzione che riguarda l'ordine della natura e della storia (lo *stătus*), ma soprattutto mette risolutamente in gioco il nuovo ordine della cultura (la seconda natura).

Questa scena a cavallo e da cavallo del moderno cavaliere gentiluomo (tanto più se in armatura all'antica) risemantizza, dunque, lo spazio di Antico regime, la sua tassonomia simbolica: e legittima l'economia dello sguardo che ne produce la scansione prospettica, nella stessa disposizione degli edifici che istituiscono la scena del cerimoniale.

Pur sempre per dare senso al cavaliere e al cavallo della Rüstkammer di Dresda, al lavoro di Eliseus Libaerts e alla follia di Erik XIV.

Appendici

Elenco delle illustrazioni

In bianco e nero

18. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, groppiera destra; particolare: Ercole e Atlante.
19. Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole e Atlante.
20. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, groppiera destra; particolare: Ercole e il toro di Creta.
21. Cornelis Cort (da Frans Floris), Ercole e il toro di Creta.
22. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fiancale destro; particolare: Ercole in culla strozza due serpenti.
23. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, groppiera sinistra; particolare: Ercole e Gerione.
24. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, groppiera destra; particolare: Ercole e le cavalle di Diomede.
25. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fiancale destro; particolare della parte di sinistra: trofei d'armi, racemi, animali (uccello e serpente), frutti.
26. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: barda, fiancale destro; particolare della parte di destra: trofei d'armi, racemi, animali (uccello e serpente), frutti.
27. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: sella, arcione anteriore destro; particolare: centauro con clava e scudo.
28. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: sella, arcione posteriore destro; particolare: centauro arciere.
29. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: sella, arcione posteriore, parte centrale; particolare: sole.
30. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: sella, staffe; insieme.
31. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, spallaccio destro anteriore; particolare: Ares/Marte.
32. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, spallaccio sinistro anteriore; particolare: Giasone e il vello d'oro.
33. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, spallaccio sinistro posteriore; particolare: Ercole e Laomedonte.
34. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, spallaccio destro posteriore; particolare: duello di cavalieri.
35. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto anteriore destro; particolare: Paride rapisce Elena.
36. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto anteriore sinistro; particolare: combattimento tra Ettore e Aiace.
37. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto posteriore sinistro; particolare: il cavallo di Troia.
38. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: corazza, busto posteriore destro; particolare: l'incendio di Troia.

A colori

1c. Armatura da parata per cavallo e cavaliere, Dresda, Rüstkammer: insieme.
2c. Armatura per Erik XIV, Dresda, Rüstkammer: insieme.
3c. Filippo Negroli, Borgognotta di Francesco Maria Della Rovere, Vienna, Kunsthistorische Museum, Rüstkammer.
4c. Filippo Negroli, Borgognotta, New York, The Metropolitan Museum of Art.
5c. Gioco di borgognotta e rotella con scene della vita di Traiano e Scipione, Dresda, Rüstkammer: rotella.
6c. Armatura per Moritz von Sachsen, Dresda, Rüstkammer: insieme.
7c. Guarnitura da torneo per August von Sachsen: Dresda, Rüstkammer: insieme.
8c. Maestro della guarnitura Farnese (Lucio Marliani?), Guarnitura di Alessandro Farnese, Milano 1576-80 ca., Vienna, Hofjagd- und Rüstkammer.

Bibliografia

Alberti 1999
Leonis Baptistae Alberti, *de equo animante*, testo latino, introduzione e note a cura di C. Grayson, traduction francese di J.-J. Boriaud, revisione generale a cura di F. Furlan, in «Albertiana», 1999, II, pp. 191-235.
Albricus 1976
Albricus philosophus, *Allegoriae poeticae (Paris 1520), Theologia mythologica (Antwerp 1532)*, Georgius Pictorius, *Apotheoseos*, Garland, New York 1976 (reprint).
Alessandro 1997
Alessandro nel Medioevo occidentale, a cura di P. Boitani, C. Bologna, A. Cipolla, M. Liborio, introduzione di P. Dronke, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 1997.
Amours des dieux 1991.
Les anours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David, a cura di C. B. Bailey, in collaborazione con C. A. Hamilton, introduzione di P. Rosenberg, saggi di P. Le Leyzour, S. Z. Levine, D. Posner, K. Scott, Kimbell Art Museum e Réunion del musées nationaux, Paris 1991.
Andrea Mantegna 1992
Andrea Mantegna, a cura di J. Martineau, Olivetti-Electa, Milano 1992 (è il catalogo della mostra presso la Royal Academy of Arts di Londra e il Metropolitan Museum of Art di New York).
Apollodoro 1996
Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di P. Scarpi, traduzione di M. G. Ciani, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 1996.
Apothéose 2001
L'Apothéose d'Hercule de François Lemoyne au Château de Versaille. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre, dir. Éd. Emmanuel Ducamp, Gourcuff, Paris 2001.
Arbizzoni 2002
G. Arbizzoni, *«Un nodo di parole e di cose». Storia e fortuna delle imprese*, Salerno editrice, Roma 2002.
Armi e Armati 1988
Armi e Armati. Arte e cultura delle armi nella Toscana e nell'Italia del tardo Rinascimento dal Museo Bardini e dalla Collezione Corsi, Centro Di, Firenze 1988.

Arnold 2001
T. F. Arnold, *Renaissance at War*, Cassel, London 2001.
Aroldi 1961
A. M. Aroldi, *Armi e armature italiane fino al XVIII secolo*, Bramante Editrice, Milano 1961.
Art de la conversation 1997
L'art de la conversation, a cura di J.Hellegouarc'h, prefazione di M. Fumaroli, Garnier, Paris 1997.
Baldassarri 1985
G. Baldassarri, «*Cavalerie della città di Ferrara*», in «Schifanoia», 1985, 1, pp. 100-26.
Balestracci 2001
D. Balestracci, *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 2001.
Banach 1987
J. Banach, *Kurfürst, Halbgott, König. August del Starke als Hercules Saxonicus*, in «Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden», 1987, 19, pp. 39-52.
Barkan 1999
L. Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the making of Renaissance Culture*, Yale University Press, New Haven-London 1999.
Bartsch 1802-1821
A. Bartsch, *Le peintre graveur*, Degen, Vienna 1802-20 (21 voll.).
Bassi 1475
Pier Andrea de' Bassi, *Le fatiche de Hercule*, Agostino Carneri, Ferrara 1475.
Bäumel 1995
J. Bäumel, *Die Rüstkammer zu Dresden*, Deutscher Kunstverlag, Munich-Berlin 1995.
Bayot 1908
A. Bayot, *La légende de Troye à la Cour de Bourgogne. Études d'histoire littéraire et de bibliographie*, Société d'emulation de Bruges, Bruges 1908.
Béguin 1960
S. Béguin, *L'école de Fontainebleau. Le manièrisme à la cour de France*, Honthier-Seghers, Paris 1960.
Belle e terribili 2002
Belle e terribili. La collezione Odescalchi. Armi bianche e da fuoco, Palombi, Roma 2002.
Belluzzi 1998
A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, Franco Cosimo Panini, Modena 1998.
Belozerskaya 2002
M. Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance. Burgundian Arts across Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
Bermingham - Brewer 1995
The Consumption of Culture. 1600-1800. Image, Object, Text, a cura di A. Bermingham e J.n Brewer, Routledge, London-New York 1995.
Blair 1958
C. Blair, *European Armour (circa 1066-to circa 1700)*, Batsford, London 1958.
Blair 1974
C. Blair, *Arms, Armour and Base-Metalwork. The James A. De Rothschild Collection at Waddesdon Manor*, Office du Livre, Freiburg 1974.

Blair 1979
C. Blair, *Enciclopedia ragionata delle armi*, Mondadori, Milano 1979.
Blair - Boccia 1982
C. Blair - L. G. Boccia, *Armi e armature*, Fabbri, Milano 1982.
Boccaccio 1998
G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di Vittorio Zazzaria, Mondadori, Milano 1998.
Boccia - Coelho 1967
L. G. Boccia - E. T. Coelho, *L'arte dell'armatura in Italia*, Bramante Editrice, Milano 1967.
Boiardo 1999
M. M. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, Ricciardi, Milano-Napoli 1999.
Bonvesin 1974
Bonvesin de la Riva, *De magnalibus Mediolani. Le meraviglie di Milano*, trad. di G. Pontiggia, introduzione e note di M. Corti, Bompiani, Milano 1974.
Brewer - Porter 1993
Consumption and the World of Goods, a cura di J. Brewer e R. Porter, Routledge, London-New York 1993.
Brown 1996
C. M. Brown - G. Delmarcel, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole and Ferrante Gonzaga. 1522-1563*, in collaborazione con A. M. Lorenzoni, College Art Association - University of Washington Press, 1996.
Burke 1993
P. Burke, *The Art of Conversation*, Polity Press, Cambridge 1993 (trad. it. *L'arte della conversazione*, il Mulino, Bologna 1997).
Burton 2001
R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, introduzione di W. H. Gass, The New York Review Books, New York 2001.
Campbell 2002
T. P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, con contributi di M. W. Ainsworth, R. Bauer, P.-F. Bertrand, I. Buchanan, E. Cleland, G. Delmarcel, N. Forti Grazzini, M. Hennel-Bernasikowa, L. Karafel, L. Meoni, C. Paredes, H. Smit, A. Stockhammer, fotografie di B. White, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York-New Haven-London 2002.
Cappelli 1999
G. M. Cappelli, *Hércules en la encrucijada entre Italia y España*, in *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santander 1999.
Caracciolo 1587
P. Caracciolo, *La gloria del cavallo*, Giolito, Venezia 1587.
Cardini 1982
F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, La Nuova Italia, Firenze 1982.
Cardini 1987
F. Cardini, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dall'età feudale alla grande rivoluzione*, Il Saggiatore, Milano 1987.
Cardini 1992
F. Cardini, *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Le Lettere, Firenze 1992.

Cardini 1995
F. Cardini, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal medioevo alla Rivoluzione francese*, Mondadori, Milano 1995 (prima ed.: Sansoni, Firenze 1982).
Cardini 1997
F. Cardini, *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secoli XII-XV)*, Le Lettere, Firenze 1997.
Cartari 1996
V. Cartari, *Le imagini de i dèi de gli antichi*, a cura di G. Auzzas, F. Martignago, M. Pastore Stocchi, P. Rigo, Neri Pozza, Vicenza 1996.
Casini 1996
M. Casini, *I gesti del principe. La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*, Marsilio, Venezia 1996.
Castelluccio 2002
S. Castelluccio, *Les carrousels en France du XVIe au XVIIIe siècle*, L'Insulaire-Les éditions de l'amateur, Paris 2002.
Castiglione 2002
B. Castiglione, *Il Cortigiano*, a cura di A. Quondam, Oscar Mondadori, Milano 2002.
Cellini 1960
B. Castiglione, G. Della Casa, B. Cellini, *Opere*, a cura di C. Cordié, Ricciardi, Milano-Napoli 1960.
Cérémonial 1997
Cérémonial et rituel à Rome (XVIe-XIXe siècle), a cura di M. A. Visceglia e C. Brice, École française de Rome, Roma 1997.
Chaney 1998
E. Chaney, *The Evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, Frank Cass, London 1998.
Chartier 1987
R. Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien regime*, Seuil, Paris 1987 (trad. it. *Letture e lettori nella Francia di antico regime*, Einaudi, Torino 1988).
Cieri Via 1994
C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.
Cieri Via 2003
C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma 2003.
Clark 1983
J. Clark, *Eliseus Libaerts and his English connections*, in «The Journal of the Arms and Armour Society», 1983, XI, 2, pp. 41-6.
Classicismo d'età romana 1988
Classicismo d'età romana. La collezione Farnese, testi di R. Ajello, F. Haskell, C.Gasparri, fotografie di M. Jodice, Guida Editori, Napoli 1988.
Colson 1999
B. Colson, *L'art de la guerre de Machiavel à Clausewitz dans les collections de la Bibliothèque Universitaire Moretus Plantin*, Bibliothèque Universitaire Moretus Plantin, Namur 199.
Craveri 2001
B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano 2001.

Cruciani 1984
F. Cruciani, *teatro nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1985.
D'Angelo 1986
P. D'Angelo, «*Celare l'arte*». *Per una storia del precetto «Ars est celare artem»*, in «Intersezioni», 1986, VI, pp. 321-41.
Darnton 1995
R. Darnton, *The forbiden best-sellers of Pre-Revolutianary France* Norton, New York 1995 (trad. it. *Libri proibiti: pornografia, satira e utopia all'origine della rivoluzione francese*, Mondadori, Milano 1997); *Corpus of clandestine Literature in France. 1769-1789*, Norton, New York 1995.
Davidson Reid 1993
J. Davidson Reid, in collaborazione con C. Rohmann, *The Oxford Guide to Classical Mythology in Arts. 1300-1990s*, Oxford University Press, New York-Oxford 1993.
Della Casa 1990
G. della Casa, *Galateo overo de' costumi*, a cura di E. Scarpa, Panini, Modena 1990.
Del Negro 2001
P. Del Negro, *Guerra ed eserciti da Machiavelli a Napoleone*, Laterza, Roma-Bari 2001.
De Seta 2001
C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli 2001.
Dewald 1993
J. Dewald, *Aristocratic experience and the origins of modern culture. France, 1570-1715*, University of California Press, Berkeley 1993.
Dewald 1996
J. Dewald, *The European Nobility. 1400-1800*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996 (trad. it. *La nobiltà europea in età moderna*, Einaudi, Torino 2001).
Di Teodoro 1993
F. P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone* X. *Con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi*, Minerva Edizioni, Bologna 1993.
Domenichelli 2002
M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Bulzoni, Roma 2002.
Donati 1988
C. Donati, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Laterza, Roma-Bari 1988.
Donato 1985
M. M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in *Memoria dell'antico*, 1985, II, pp. 95-152.
Dürer 2003
Albrecht Dürer, a cura di K. A. Schröder e M. L. Sternath., Albertina, Wien 2003.
Entrées 1997
Les entrées. Gloire et déclin d'un cérémonial, a cura di C. Desplat eì P. Mironneau, J. & D., Biarritz 1997.
Erasmo 1981
Desiderii Erasmi Roterodami *Opera omnia*: *Adagiorum chilias secunda*, a cura di F. Heinimann ed E. Kienzle, North-Holland Publishing Company, Amsterdam-Oxford 1987; *Opera omnia*: *Adagiorum chilias tertia*, a cura di F. Heini-

mann ed Emanuel Kienzle, North-Holland Publishing Company, Amsterdam-Oxford 1981.
Ercole 2001
Ercole. L'eroe, il mito, a cura di S. De Caro, Biblioteca di via del Senato, Milano 2001.
Ercole in Occidente 1993
Ercole in Occidente, a cura di A. Mastrocinque, Università degli Studi, Trento 1993.
Esiodo 1997
Esiodo, *Opere e giorni*, *Lo scudo di Eracle*, a cura di S. Romani, introduzione di G. Guidorizzi, Oscar Mondadori, Milano 1997.
Esterházy 2003
P. Esterházy, *Harmonia caelestis*, Feltrinelli, Milano 2003.
Fagiolo dell'Arco 1997
M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Edizioni De Luca, Roma 1997 (è il primo volume del *Corpus delle feste a Roma*).
Fantoni 2001
Il «perfetto capitano». Immagini e realtà (secoli XV-XVII), a cura di M. Fantoni, Bulzoni, Roma 2001.
Fantoni 2002
M. Fantoni, *Il potere dello spazio. Principi e città nell'Italia dei secoli XV-XVII*, Bulzoni, Roma 2002.
Fantoni 2003
M. Fantoni, L. C. Matthew, S. F. Matthews-Grieco (a cura di), *The Art Market in Italy (15th-17th Centuries). Il mercato dell'arte in Italia (secoli XV-XVII)*, Franco Cosimo Panini, Modena 2003.
Federico di Montefeltro 1996
Federico di Montefeltro. Lo stato, le arti, la cultura, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, Bulzoni, Roma 1996.
Festa a Roma 1997
La festa a Roma dal Rinascimento al 1870, a cura di M. Fagiolo, Umberto Allemandi, Milano 1997.
Festivals 2000
H. Watanabe-O'Kelly - A. Simon, *Festivals and Ceremonies. A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe, 1500-1800*, Mansell, London-New York 2000.
Findlen 1993
P. Findlen, *Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy*, in Hunt 1993, pp. 49-108.
Flori 1998
J. Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age*, Hachette, Paris 1998 (trad. it. *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1999).
Forti Grazzini 1991
N. Forti Grazzini, *Leonello d'Este nell'autunno del Medioevo. Gli arazzi delle «Storie di Ercole»*, in *Muse e il Principe* 1991, pp. 53-62.
Fumaroli 1992
M. Fumaroli, *La conversation*, in *Trois institutions littéraires*, Gallimard, Paris 1994 (trad. it. *L'età dell'eloquenza*, Adelphi, Milano 2002).
Gaeta 1954
F. Gaeta, *L'avventura di Ercole*, in «Rinascimento», 1954, v, pp. 227-60.

Galinsky 1972
G. K. Galinsky, *The Herakles Theme. The adaption of the hero in literature from Homer to the twientieth century*, Blackwell, Oxford 1972.
Giesey 1987
R. E. Giesey, *Cérémonial et puissance souveraine. France XVe-XVIIe siècles*, Colin, Paris 1987.
Goldthwaite 1993
R. A. Goldthwaite, *Wealth and the demand for Art in Italy. 1300-1600*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1993 (trad. it. *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento: la cultura materiale e le origini del consumismo*, Unicopli, Milano 1995).
Goltzius 2003
Hendrick Goltzius (1558-1617). Prints, Drawings, Paintings, by Huigen Leeflang, Ger Luijten, Amsterdam-New York 2003.
Grafton 2000
A. Grafton, *Leon Battista Alberti. Master builder of the Italian Renaissance*, Farrar, New York 2000 (trad. it *Leon Battista Alberti*, Laterza, Roma-Bari 2003).
Guazzo 1993
S. Guazzo, *La civil conversazione*, a cura di A. Quondam, Panini, Modena 1993.
Guicciardini 1990
L. Guicciardini, *L'ore di ricreazione*, a cura di A.-M. van Passen, Bulzoni, Roma 1990.
Guthmüller 1997
B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1997.
Hale 1985
J. R. Hale, *War and society in Renaissance Europe. 1450-1620*, Leicester University Press and Fontana Paperbacks, Leicester 1985 (trad. it. *Guerra e società nell'Europa del Rinasscimento*, Laterza, Roma-Bari 1987).
Hall 1997
B. S. Hall, *Weapons and Warfare in Renaissance Europe: Gunpowder, Technology, and Tactics*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1997.
Henkel - Schöne 1967
A. Henkel - A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrunderts*, Metzler, Stuttgart 1967 (rinvio all'edizione tascabile: Metzler, Stuttgart-Weimar 1996).
Heroic Armor 1999
S. W. Pyhrr - J.-A. Godoy, con saggi e una raccolta di documenti di S. Leydi, *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1998.
Herakles 1986
Herakles: passage of the hero through 1000 years of classical art, a cura di J. Pugliese Uhlenbrock, Blum Art Institute, New Rochelle (N. Y.) 1986.
Hollstein German 1954
F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts. 1400-1700*, III, Hertzberger, Amsterdam 1954.
Huizinga 1919
J. Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Tjeenk Willink, Haarlem 1919 (trad. it. *L'autunno del Medio Evo*, Sansoni, Firenze 1940).

Hunt 1993
The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity. 1500-1800, a cura di L. Hunt, Zone Books, New York 1993.
Iconography 1998
Iconography, Propaganda and Legitimation, a cura di A. Ellenius, Clarendon Press, Oxford 1998.
Immagini degli dèi 1996
Immagini degli dèi. Mitologia e collezionismo tra Cinquecento e Seicento, a cura di C. Cieri Via, Leonardo Arte, Milano 1996.
Jacquot 1956
Les fêtes de la Renaissance, études réunies et présentées par J. Jacquot; CNRS, Paris 1956.
Jacquot 1964
Le lieu théâtral à la Renaissance, studi raccolti e presentati da J. Jacquot con la collaborazione di É. Konigson e M. Oddon, CNRS, Paris 1964.
Jardine 1996
L. Jardine, *Worldly Goods. A New History of the Renaissance*, Papermac-Macmillan, London 1996 (trad. it. *Affari di genio: una storia del Rinascimento europeo*, Carocci, Roma 2001).
Jensen 1982
F. P. Jensen, *«Herkulesharnisken» og dens skaber Eliseus Libaerts*, in «Vaabenhistoriske Aarbøger», 1982, XXVIII, a cura di A. Orloff, Vaabenhistorisk selskab, Copenhagen, pp. 49-67.
Johannesson 1998
K. Johannesson, *The Portrait of the Princes as a Rgetorical Genre*, in *Iconography* 1998, pp. 11-36.
Jung 1996
M.-R. Jung, *La légende de Troie au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Francke, Basel-Tubingen 1996.
Kantorowicz 1957
E. H. Kantorowicz, *The King's two bodies. A study in Medieval political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1957 (trad. it. *I due corpi del re: l'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 1989).
Keen 1984
M. Keen, *Chivalry*, Yale University Press, New Haven 1984 (trad. it. *La cavalleria*, Guida, Napoli 1986).
Kerényi 1958
K. Kerenyi, *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeshichten*, 1958 (trad. it. *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Il Saggiatore, Milano 1963).
Kölher 1970
E. Kölher, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik, Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Niemeyer, Tübingen 1970 (trad. it. *L'avventura cavallerresca: ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, il Mulino, Bologna 1985).
Kriegszug 2000
Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartoons und Tapisserien, Kunsthistorische Museum Wien, Skira, Wien-Milano 2000.

Labatut 1978
J.-P. Labatut, *Les noblesses européennes de la fin du XVe à la fin du XVIIIe siècle*, PUF, Paris 1978 (trad. it. *Le nobiltà europee dal XV al XVIII secolo*, il Mulino, Bologna 1982).
Laking 1920-22
G. F. Laking, *A record of European Armour and Arms through seven Centuries*, voll. I-V, Belle & Sons, London 1920-22.
Le Fèvre 1971
R. Le Fèvre, *L'Histoire de Jason, ein Roman aus dem fünfzehnten Jahrundert*, Herausgegeben von Gert Pinkernell, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1971.
Le Fèvre 1987
R. Le Fèvre, *Le recueil des histoires de Troye*, edizione critica d i M. Aeschbach, Lang, Bern 1987.
Lévêque 1984
J.-J. Lévêque, *L'École de Fontainebleau*, Bibliothèque des arts, Paris 1984.
Lise 1975
G. Lise, *L'incisione erotica del Rinascimento*, Bestetti, Milano 1975.
Lorenzetti 2003
S. Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Olschki, Firenze 2003.
Mancini 1997
M. Mancini, *La letteratura francese medievale*, il Mulino, Bologna 1997.
Margherita d'Austria 2003
Margherita d'Austria. Costruzioni politiche e diplomazia, tra corte Farnese e Monarchia spagnola, a cura di S. Mantini, Bulzoni, Roma 2003.
Marnef 1996
G. Marnef, *Antwerp in the Age of Reformation: Underground Protestantism in a Commercial Metropolis. 1550-1577*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.
Martindale 1979
A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna*, Harvey Miller, London 1979 (trad. it. *Andrea Mantegna: i Trionfi di Cesare nella collezione della regina d'Inghilterra a Hampton Court*, Rusconi, Milano 1980).
Marx 2000
B. Marx, *Italianità und frühneuzeitliche Hofkultur: Dresden in Kontext*, in *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16-19 Jahrhundert*, a cura di B. Marx, Verlag del Kunst, Dresden 2000, pp. 7-29.
Matarrese 1993
T. Matarrese, *Il «materno eloquio» del ferrarese Pier Andrea de' Bassi*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, Padova 1993, pp. 793-812.
Mauss 1924
M. Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dan les sociétés arcaïques*, in «L'année sociologique», 1923-24, pp. 30-186 (trad. it. in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1965; in volume autonomo Einaudi, Torino 2002).
Memoria dell'Antico 1984-86
Memoria dell'antico nell'arte italiana, I. *L'uso dei classici*, II. *I generi e i temi ritrovati*, III. *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino 1984-86.

Mitchell 1979
B. Mitchell, *Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A descriptive Nibliography of Triumphal Entries and selected other festivals for State occasions*, Olschki, Firenze 1979.
Mitchell 1986
B. Mitchell, *The Majesty of the State. Triumphal progresses of foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Olschki, Firenze 1976.
Mithographi Vaticani 1987
Mythographi Vaticani I *et* II, cura et studio P. Kulcsár, Brepols, Turnholti 1987.
Montagnani 1983
C. Montagnani, *Il commento al «Teseida» di Pier Andrea de' Bassi e la tradizione di Ovidio nel primo Quattrocento*, in «Interpres», 1983-84, V, pp. 7-33.
Montagnani 1990
C. Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, in «Rivista di letteratura italiana», VIII (1990), 2, pp. 261-285.
Montandon 1995
Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe du Moyen Âge à nos jours, con la direzione di A. Montandon, I. *France, Angleterre, Allemagne*, II. *Italie, espagne, Portugal, Roumanie, Norvège, Pays tchèque et slovaque, Pologne*, Association des publication de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont Ferrand, Clermont Ferrand 1995.
Montandon 1995a
Dictionnaire raisonnée de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Âge à nos jours, Seuil, Paris 1995.
Morel 1997
P. Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Flammarion, Paris 1997.
Muir 1981
E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton University Press, Princeton 1981 (trad. it. *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Il Veltro, Roma 1984).
Muir 1997
E. Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
Murray 1985
J. J. Murray, *Antwerp in the Age of Plantin and Brueghel*, University of Oklahoma Press, Oklahoma City 1985.
Muse e il Principe 1991
Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano. Saggi, a cura di A. Mottola Molfino e M. Natale, Panini, Modena 1991.
New Hollstein Dutch 1998
The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. The van Doetecum Family, part 1 [... part 2, part 3]: *The Antwerp years*, 1554-1575, a cura di H. Nalis, Sound & Vision Interactive Rotterdam, Rotterdam 1998.
New Hollstein Dutch 2000
The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Cornelis Cort, a cura di M. Sellink e H. Leeflang, Sound & Vision Interactive Rotterdam, Rotterdam 2000.

New Hollstein German 1997
The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700. Albrecht and Ehrard Altdorfer, a cura di U. Mielke, H. Bevers e G. Luijten, Sound & Vision Interactive Rotterdam, Rotterdam 1997.
Nicolle 2002
Companion to Medieval Arms and Armour, a cura di D. Nicolle, The Boydell Press, Woodbridge 2002.
Omero 2000
Omero, *Iliade*, a cura di M. G. Ciani, Marsilio, Venezia 2000.
Oratio 2003
Erik XIV: *Oratio de iniusto bello regis Daniae anno 1563 contra regem Sueciae Ericum XIV gesto*, a cura di M. Karlsson, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 2003.
Oxford Companion
The Oxford Companion to the Decorative Arts, a cura di H. Osborne, Clarendon Press, Oxford 1975.
Pacca 1998
V. Pacca, *Petrarca*, Laterza, Bari 1998.
Panofsky 1930
E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Teubner, Leipzig-Berlin 1930 (ristampa anastatica: Mann Verlag, Berlin 1997).
Panofsky 1939
E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Harper Torchbooks, New York 1939 (trad. it. *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975).
Panofsky 1955
E. Panofsky, *The Meaning in the visual arts. Papers on Art and History*, Doubleday, New York, 1955 (trad. it. *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino 1962).
Parate trionfali 2003
Parate trionfali. Il manierismo nell'arte dell'armatura italiana, a cura di J.-A. Godoy e S. Leydi, 5 Continents Editions - Musées d'art e d'histoire de Genève, Milano 2003.
Paravicini Bagliani 1994
A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del Papa*, Einaudi, Torino 1994.
Parker 1988
G. Parker, *The military revolution. Military innovation and the rise of the West. 1500-1800*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1988 (trad. it. *La rivoluzione militare. Le innovazioni militari e il sorgere dell'Occidente*, il Mulino, Bologna 1990).
Pastore Stocchi 1996
M. Pastore Stocchi, *«Disegno queste imagini con la penna»*, introduzione a Cartari 1996.
Pastoureau 1982
M. Pastoureau, *Armoiries et devises des chevaliers de la Table Ronde. Étude sur l'imagination emblématique à la fin du Moyen-Age*, Gwéchall, Quimper 1982.
Pastoureau 1989
M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Le Léopard d'or, Paris 1989.

Pastoureau 1997
M. Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Picard, Paris 1997 (I ed. 1979).
Pieri 1952
P. Pieri, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Einaudi, Torino 1952.
Pietroburgo e l'Italia 2003
Pietroburgo e l'Italia. Il genio italiano in Russia. 1750-1850, Skira, Ginevra-Milano 2003.
Pinelli 1985
A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico*, II, pp. 279-350.
Platina 1979
Bartholomaei Platinae, *De Principe*, a cura di G. Ferraù, Il vespro, Messina 1979.
Poletti 2001
F. Poletti, *Antonio e Piero Pollaiolo*, con uno scritto critico di M. Ciccuto, fortuna critica a cura di F. Pellegrino e F. Poletti, Silvana Editoriale, Milano 2001.
Polleross 1998
F. Polleross, *From the exemplum virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Gigure in Portraiture. An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation*, in *Iconography* 1998, pp. 37-62.
Pontano 1520
G. Pontano, *Opera omnia soluta oratione*, Giunti, Firenze 1520.
Posner 1999
D. M. Posner, *The performance of nobility in early modern European literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
Premier Mythographe 1995
Le premier mythographe du Vatican, testo stabilito da N. Zorzetti e tradotto da J. Berlioz, Les Belles Lettres, Paris 1995.
Protocole 1996
Le protocole ou la mise en forme de l'ordre politique, sotto la direzione di Y. Deloye, C. Haroche e O. Ihl, L'Harmattan, Paris-Montréal 1996.
Puddu 1975
R. Puddu, *Eserciti e monarchie nazionali nei secoli XV-XVI*, La Nuova Italia, Firenze 1975.
Puddu 1982
R. Puddu, *Il soldato gentiluomo. Autoritratto di una società guerriera: la Spagna nel Cinquecento*, il Mulino, Bologna 1982.
Quondam 1996
A. Quondam, *Le cérémonial des modernes et le triomphe des anciens. Modèles et pratiques de la Renaissance à Rome*, in *Protocole* 1996, pp. 145-53.
Quondam 1999
A. Quondam, *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, Bulzoni Editore, Roma 1999.
Quondam 1999a
A. Quondam, *Elogio del gentiluomo*, in *Educare il corpo, educare la parola*, a cura di G. Patrizi e A. Quondam, Bulzoni, Roma 1999, pp. 11-21.
Quondam 2000
A. Quondam. *«Questo povero Cortegiano». Castiglione, il Libro, la Storia*, Bulzoni, Roma 2000.

Quondam 2001
A. Quondam, *Magna et Minima moralia. Qualche ricognizione intorno all'etica del Classicismo*, in «Filologia e critica», 2001, XXV, II-III, pp. 179-221.
Quondam 2001a
A. Quondam, *Il gentiluomo malinconico*, in *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, a cura di B. Frabotta, Donzelli, Roma 2001, pp. 93-123.
Quondam 2003
A. Quondam, *Il gentiluomo arciere. La natura, l'arte e la perfezione nel «Libro del Cortegiano»*, in *La campagna in città. Letteratura e ideologia nel Rinascimento*, a cura di G. Isotti Rosowsky, Franco Cesati Editore, Firenze 2003, pp. 105-32.
Quondam 2003a
A. Quondam, *La conversazione classicistica*, in *L'arte della conversazione*, a cura di F. Calitti, introduzione di A. Quondam, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2003, pp. I-CI.
Rathbone 1941
E. Rathbone, *«Master Alberic of London», Mithographus Vaticanus Tertius*, in «Mediaeval and Renaissance studies», 1941, I, pp. 35-8.
Ricci 1998
G. Ricci, *Il principe e la morte. Corpo, cuore, effigie nel Rinascimento*, il Mulino, Bologna 1998.
Ricciardi 1992
L. Ricciardi, *Col senno, col tesoro e colla lancia. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, presentazione di F. Cardini, Le Lettere, Firenze 1992.
Ripa 1984
C. Ripa, *Iconologia, overo descrizzione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria invenzione*, introduzione di E. Mandowsky, Georg Olms Verlag, Hildesaheim 1984 (ristampa anastatica dell'edizione 1603).
Rituale 1985
Rituale, cerimoniale, etichetta, a cura di S. Bertelli e G. Crifò, Bompiani, Milano 1985.
Rituals of Royalty 1987
Rituals of Royalty, a cura di D. Cannadine e S. Price, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
Roche 1989
D. Roche, *La culture des apparences*, Fayard, Parigi 1989 (ed. it.: Einaudi, Torino, 1991, con il titolo *Il linguaggio della moda*).
Roche 1999
D. Roche, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans le sociétés traditionelles (XVIIe-XIXe siècle)*, Fayard, Paris 1997 (trad. it. *Storia delle cose banali: la nascita del consumo in Occidente*, Editori Riuniti, Roma 1999).
Salutati 1951
Colucii Salutati, *De laboribus Herculis*, edidit Berthold Louis Ullman, In aedibus Thesauri Mundi, Turici 1951.
Sangiorgi 1982
F. Sangiorgi, *Iconografia federiciana*, Accademia Raffaello, Urbino 1982.
Savarese - Gareffi 1980
G. Savarese - A. Gareffi, *la letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1980.

Saxl - Meir 1953
F. Saxl - H. Meir, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter handschriften des lateinischen Mittelalter*, Warburg Institute, Bober, London 1953.
Schalk 1986
E. Schalk, *From valor to pedigree. Ideas of nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Princeton University Press, Princeton 1986.
Scherer 1963
M. R. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature*, Phaidon, New York 1963.
Schiera 1999
P. Schiera, *Specchi della politica. Disciplina, melanconia, socialità nell'Occidente moderno*, il Mulino, Bologna 1999.
Schnapp 1993
A. Schnapp, *La conquête du passé. Aux origines de l'archeologie*, Editions Carré, Paris 1993 (trad. it. *La conquista del passato: alle origini dell'archeologia*, Leonardo, Milano 1994).
Schöbel 1966
J. Schöbel, *Ein Prunk-harnisch. Der Herakles-Harnisch aus dem Historischen Museum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, In Prisma-Verlag, Lipsia 1966.
Schöbel 1975
J. Schöbel, *Princely Arms and Armour. Selection from the Dresden Collection*, Barrie & Jenkins, New York 1975.
Segre 1959
La prosa dèl Duecento, a cura di C. Segre e M. Marti, Ricciardi, Milano-Napoli 1959.
Settis 1999
S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli Editore, Roma 1999.
Seznec 1939
J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'Humanisme et dans l'art de la Renaissance*, The Warburg Institut, London 1939 (trad. it. *La sopravvivenza degli antichi dei: saggio sul ruolo della tradizione mitologia nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Bollati Boringhieri, Torino 1981).
Spinosa 1999
N. Spinosa, *Gli arazzi della battaglia di Pavia*, Bompiani, Milano 1999.
Strauss 1975
W. L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, Abaris Books, New York 1974.
Talvacchia 1999
B. Talvacchia, *Taking positions. On the erotic in Renaissance culture*, Princeton University Press, Princeton 1999.
The Illustrated Bartsch (TIB)
The illustrated Bartsch, Abaris Books, New York 1978-.
Tissoni Benvenuti 1993
A. Tissoni Benvenuti, *Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'antico alla corte estense nel primo Quattrocento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, Padova 1993, pp. 773-92.

Trexler 1980
R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, Academic Press, New York 1980.
Urban Achievement 2001
Urban Achievement in Early Modern Europe: Golden Ages in Antwerp, Amsterdam and London, a cura di P. O'Brien, M. 't Hart, H. van der Wee, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
Van de Velde 1965
C. Van de Velde, *The labours of Hercules: a lost series of paintings by Frans Floris*, in «The Burlington Magazine», 1975, 744, pp. 114-23.
Van de Velde 1975
C. Van de Velde, *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en werken*, I. *Tekst*, II. *Afbeeldinbgen*, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunste, Brussel 1975.
Varese 1976
R. Varese, *Trecento ferrarese*, Silvana, Milano 1976.
Varvaro 1985
A. Varvaro, *Letterature romanze del Medioevo*, il Mulino, Bologna 1985.
Vasari 1986
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Einaudi, Torino 1986.
Vendita di Dresda 1989
La vendita di Dresda, a cura di J. Winkler, Panini, Modena 1989.
Vermeylen 2003
F. Vermeylen, *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*, Brepols Publisher, Turnhout 2003.
Villena 1994
E. de Villena, *Obra completas*, I, Biblioteca Castro - Turner, Madrid 1994.
Visceglia 2001
La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali, a cura di M. A. Visceglia, Carocci, Roma 2001.
Visceglia 2002
M. A. Visceglia, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Viella, Roma 2002.
Visibile parlare 1997
Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento, a cura di C. Ciociola, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997.
Volpi 1996
C. Volpi, *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, De Luca, Roma 1996.
Warburg 1932
A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, a cura della Bibliothek Warburg, con la collaborazione di Fritz Rougemont, a cura di G. Bing, Teubner, Leipzig-Berlin 1932 (trad. it. *la rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, La Nuova Italia, Firenze 1966).
Werner 1998
K. F. Werner, *Naissance de la noblesse*, Fayard, Paris 1998 (trad. it. *Nascita della nobiltà: lo sviluppo delle élites politiche in Europa*, Einaudi, Torino 2000).

West 1999
S. West, *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
Wind 1958
E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven 1958 (trad. it. *Misteri pagani del Rinascimento*, Adelphi, Milano 1971).
Yates 1975
F. A. Yates, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Routledge & Kegan, London-Boston 1975 (trad. it. *Astrea, l'idea di impero nel Cinquecento*, Einaudi, Torino 1978).
Zemon Davis 2000
N. Zemon Davis, *The gift in Sixteenth-Century France*, Oxford University Press, Oxford 2000 (trad. it. *Il dono: vita familiare e relazioni pubbliche nella Francia del Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 2002).
Zerner 1980
H. Zerner, *L'estampe érotique au temps de Titien*, in *Tiziano e Venezia*, Neri Pozza, Vicenza 1980, pp. 85-90.
Zug Tucci 1978
H. Zug Tucci, *Un linguaggio feudale: l'araldica*, in *Storia d'Italia, Annali 1: Dal feudalesimo al capitalismo*, Einaudi, Torino 1978, pp. 811-77.

Indice dei nomi

Salvatore Lupo
Il fascismo.
La politica in un regime totalitario

Paola Monzini
Il mercato delle donne.
Prostituzione, tratta e sfruttamento

Alessandro Portelli
L'ordine è già stato eseguito.
Roma, le Fosse Ardeatine, la memoria

Il borgo e la borgata
a cura di Alessandro Portelli

Patrizia Salvetti
Corda e sapone.
Storie di linciaggi degli italiani negli Stati Uniti

Hagen Schulze
Storia della Germania

Roberto Segatori
I sindaci.
Storia e sociologia
dell'amministrazione locale in Italia dall'Unità a oggi

Storia dell'acqua.
Mondi materiali e universi simbolici
a cura di Vito Teti

Tzvetan Todorov
Benjamin Constant.
La passione democratica

Max Weber
Scritti politici

Bennett A. Weinberg - Bonnie K. Bealer
Caffeina.
Storia, cultura e scienza
della sostanza più famosa del mondo

Heinrich August Winkler
La Repubblica di Weimar.
1918-1933: storia della prima democrazia tedesca

Dorothy Louise Zinn
La raccomandazione.
Clientelismo vecchio e nuovo

In sopraccoperta: Eliseus Libaerts, armatura da parata per cavallo e cavaliere, 1562-64, Dresda, Rüstkammer.

Nella piena metà del Cinquecento un sovrano intento a celebrare i suoi fasti, il re di Svezia Erik XIV, commissiona all'orefice di Anversa Eliseus Libaerts un'armatura da parata destinata a rimanere tra le più belle mai realizzate: un finissimo cesello ricopre la barda del cavallo con tredici medaglioni che narrano storie di Ercole (equivalente topico del buon principe), e la corazza del cavaliere con otto medaglioni di storie di Troia e altro materiale eroico.

Con l'aiuto di un ricco corredo di immagini, Amedeo Quondam ripercorre in questo densissimo libro la storia e l'iconografia di quell'armatura, uno dei «pezzi» più importanti del Rinascimento europeo.

Né si tratta di un fenomeno isolato; l'arte dell'armatura ha conosciuto già da qualche anno i propri splendori in una ricca tradizione radicatasi a Milano nei decenni immediatamente precedenti.

Quelle armature, beninteso, non sono «ordinarie», non sono strumenti per andare alla guerra; svolgono una funzione straordinaria, connessa ad usi cerimoniali: in parate, tornei, giostre, entrate trionfali eccetera.

È una tipologia destinata a durare meno di un secolo, stretta tra la rivoluzione militare (il primato della fanteria e l'irrompere delle armi da fuoco), che trasforma l'arte della guerra e rende il cavaliere catafratto del tutto obsoleto, e le nuove forme cerimoniali dell'aristocrazia e del potere di Antico regime. In questo breve spazio si consuma però un'esperienza eccezionale: l'armatura cambia funzione e senso. Diventa la «seconda pelle» del cavaliere, che ne comunica ed esibisce la nuova seconda natura: su questo supporto si addensano segni grafici, immagini, decorazioni, che ne annettono la pertinenza al campo dell'estetica rinascimentale e classicistica. Beni di lusso con alto valore aggiunto estetico e culturale. Oggetti della nuova dignità e del nuovo decoro. Dietro di essi si celano, o piuttosto si manifestano appieno, i tratti, gli stili, i simboli e i miti del moderno gentiluomo.

Amedeo Quondam insegna Letteratura italiana all'Università «la Sapienza» di Roma. Ha dedicato la sua attività di ricerca in particolare alla tipologia culturale di Antico regime. Di recente ha pubblicato una nuova edizione con ampio commento del *Libro del cortegiano* di Baldassarre Castiglione (Mondadori, 2002), che di quella tipologia è il testo fondativo.

ISBN 88-7989-826-4

www.donzelli.it

€ 27,00

9 788879 898263